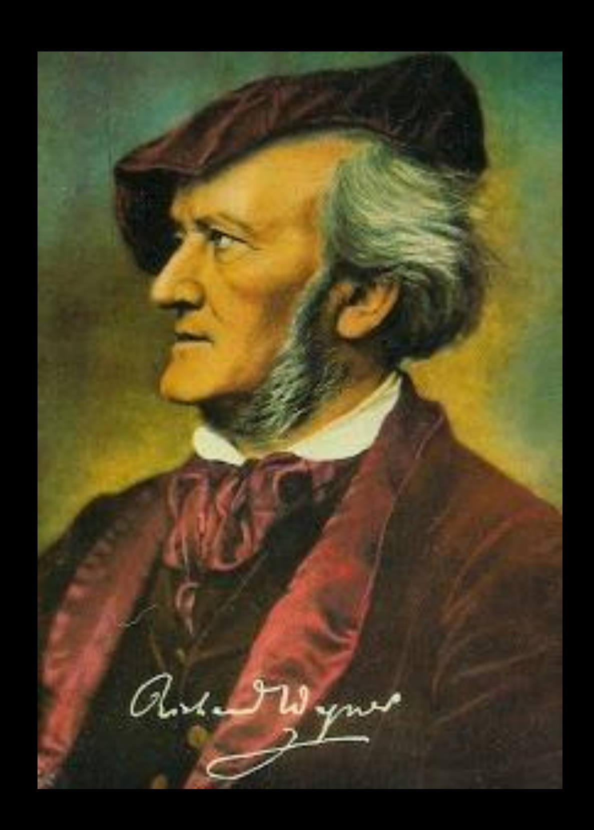
Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea Nº 50



BICENTENARIO DE SU NACIMIENTO I

RICHARD WAGNER

EL MAESTRO DE BAYREUTH



UrKultur



UrKultur

http://urkultur-imperium-europa.blogspot.com.es/

Escuela de Pensamiento Metapolítico NDR

Elementos

de Metapolítica para una Civilización Europea

Director:

Sebastian J. Lorenz

sebastianjlorenz@gmail.com

Número 50

RICHARD WAGNER

EL MAESTRO DE BAYREUTH

SUMARIO



Tan amado como odiado:
200 años del nacimiento de Wagner

Kathrin Zeilmann

*E*xige demasiado a su público, a cantantes y a músicos. Y el resultado va de la admiración al rechazo absoluto. Richard Wagner polariza. Revolucionario y amigo de reyes, innovador, dramático y terrible antisemita, perfeccionista y egoísta. O despierta fascinación o es aborrecido: con Wagner no hay término medio.

Adolf Hitler fue uno de los que admiraron los dramas musicales wagnerianos. Eso, unido a su declarada antipatía hacia los judíos, le convirtió en una de las figuras más polémicas de la historia de la cultura alemana. Con motivo del bicentenario de su nacimiento, el 22 de mayo de 1813, el país celebra este año al genio, pero sin olvidar sus aspectos más controvertidos.

Wagner no fue un niño prodigio al estilo de Mozart. Primero estudió por su cuenta y luego recibió clases, hasta que el cantor de la iglesia de Santo Tomás de Leipzig, Theodor Weinlig, le introdujo en el mundo profesional, escribe el experto Dieter Borchmeyer.

Así, comenzó a trabajar en el sector, primero como director del coro de Wuzburgo, luego en Magdeburgo, Königsberg y Riga. Entre tanto, se casó con la actriz Minna Planer, con la que vivió un matrimonio cuajado de altibajos que acabarían separándolos. La pareja huyó de la nieve de Riga, pues Wagner ansiaba ir a París, donde quería hacer carrera. Pero no le fue bien, y acabaron viviendo en la pobreza.

En torno a 1840, la situación mejora cuando Wagner es nombrado director de orquesta en Dresde. Aquella fue una década decisiva, pues en ella germinaron todas sus obras posteriores. Por eso, no hay una cronología sobre la obra de Wagner, apuntó

el escritor y Nobel de Literatura Thomas Mann, que lo consideraba un genio.

Hablando de su obra, los admiradores de Wagner necesitan tener un buen sofá. Y es que sólo su tetralogía "El anillo del Nibelungo" dura unas 15 horas. Su influencia en compositores posteriores es enorme. Incluso la música de cine "made in Hollywood" sería impensable sin Wagner.

La etapa del músico en Dresde terminó de forma abrupta: participó en el levantamiento de mayo de 1849 y tuvo que huír. Encontró refugio en Suiza, donde lo apoyó el comerciante Otto Wesendonck. El problema fue que Wagner y la mujer de Wesendonck, Mathilde, se enamoraron. En 1858 saltó el escándalo, pues Minna encontró unas cartas. Wagner dejó Suiza y comenzó a ofrecer conciertos en varias ciudades, pero los problemas financieros se agudizaron.



Su rescate llegó esta vez de Baviera. El rey Luis II fue uno de sus mayores mecenas, mientras que Wagner, por su parte, se convirtió en su asesor y acabó engatusándolo. "Esta vida, sus últimos poemas y acordes, le pertenecen ahora a usted, mi piadoso joven rey: ¡disponga de ella como si fuera de su propiedad!".

También hubo cambios en el terreno privado. Wagner comenzó una relación con Cosima von Bülow (1837-1930), sin importarle que la hija de Franz Liszt estuviera casada con el director de orquesta Hans von Bülow. Tras la muerte de Wagner, fue ella quien escenificó el culto al músico, señaló Sven Friedrich, director del museo de Wagner de Bayreuth.

En 1865 se estrenó en Múnich "Tristan e Isolda", para más inri bajo la dirección del cornudo Bülow. La ópera estaba considerada inestrenable y los ensayos fueron muy exhaustivos y caros. Cuando además, Wagner quiso intervenir en la vida política del reino, al pueblo y a los políticos les resultó demasiado. Wagner debe irse, exigían los ministros. El rey cedió y el artista se mudó a Suiza. Cosima lo siguió.

La última estación de la vida de Wagner fue la pequeña ciudad de provincias de Bayreuth. Allí se planteó estrenar su "Anillo" en la barroca ópera, que carecía de escenario adecuado. Pero él se aferró a su idea: allí, lejos de los grandes centros, haría realidad su ópera.

Para ello, Wagner hizo construir su propia ópera y la mansión familiar Wahnfried, que pudo financiar gracias a la intercesión, una vez más, del rey Luis II. En 1876, durante los primeros festivales, pudo estrenar por primera vez "El Anillo del Nibelungo" completo. No volvieron a celebrarse hasta 1882, cuando se estrenó la última ópera de Wagner, "Parsifal". El compositor murió un año más tarde en Viena.

Décadas después, los festivales se convirtieron en un gran escenario para Adolf Hitler, íntimo amigo del clan Wagner. El dictador admiraba a Wagner y lo utilizó para su ideología. Que el compositor fuera un declarado antisemita y en el ensayo "El judaísmo en la música" negara a los judíos toda capacidad para el arte, encajaba perfectamente con esa imagen.

¿Y hoy en día? Con motivo del bicentenario de su nacimiento hay conciertos, exposiciones y renovadas puestas en escena dentro y fuera de Alemania. Los festivales wagnerianos se han convertido en todo un acontecimiento social al que acuden la canciller y numerosos políticos además de un buen puñado de famosos.

El antisemitismo de Wagner, su espíritu nacionalista -que promocionó Cosima en Bayreuth- o los enredos de la familia con los nazis abonan el terreno para el debate entre los expertos. Pero tan pronto como la orquesta de Bayreuth comienza a tocar los primeros acordes, sólo queda espacio para el arte.

Wagner, un desconocido

José Manuel Infiesta

*A*unque parezca absurdo poder hacer una afirmación así sobre un compositor cuyas obras se representan habitualmente en los principales teatros de la ópera del mundo y se graban en diversas versiones por las principales marcas del mercado discográfico, es evidente que Wagner es, aún hoy día, entre nosotros, un gran desconocido.

No es el suyo, de todas maneras y lamentablemente, un caso aislado. No pocos "clásicos" de nuestra cultura siguen siendo unos perfectos desconocidos para la mayoría a pesar de ser los números uno de la cultura. Y si no, vayamos preguntando por ahí qué dijo exactamente Schopenhauer o Kierkegaard, cúantas veces han escuchado los Cuartetos de Beethoven, quién ha sido capaz de llegar a la última página de un libro de Kant o Hegel o de escuchar entero el "Parsifal" … y las respuestas, en un porcentaje avasallador, resultarán en verdad desmoralizadoras.



Sí, se conoce –y sólo un poco, la música de Wagner. Pero nada, absolutamente nada, de su poesía, de sus textos, de la filosofía de sus obras, de su propio concepto del drama. "Eso es meterse en teorías absurdas", pensará más de uno; pero dejaré que sea el propio Wagner quien le conteste, cuando afirma que el drama, tal como él lo concibe, es poesía antes que música, y que no entiende que alguien pueda asistir a una representación de sus obras sin saber lo que está ocurriendo, sin enterarse de lo que dicen los personajes y la razón por la que lo dicen.

Wagner no es música. Él mismo no quería ser sólo música. Sus personajes son prototipos humanos tan acabados, tan perfilados y caracterizados, como puedo hacerlo el mejor Shakespeare en sus más recordados aciertos. Wagner ha creado unos personajes que llevan consigo toda una filosofía de la vida, que viven y luchan por algo, que efectivamente cantan, pero que cantan por algo, y de ahí el peso de su obra. Sus héroes no interesan sólo porque suene la trompa cuando aparecen en el escenario o porque la orquesta emita sones triunfales, sino por su universalidad, por su carácter de prototipo de sentimientos y reacciones humanas.

Si, a los 130 años de muerto y enterrado, Wagner resulta aún polémico –caso único en la historia del arte-, es porque dijo algo, no sólo porque compuso buena música. Si sus festivales, los que él levantó y creó en un esfuerzo tremendo, son hoy los más afamados del mundo y han atraído a lo largo del tiempo a los mejores representantes de la intelectualidad europea es porque en ellos se palpa algo de un peso propio innegable, definitivo. Si los escenógrafos más rabiosamente modernos sueñan con representar sus obras es porque, además de la música genial, saben que hay todo un mundo que se mueve en el escenario y que les permite las creaciones más ambiciosas.

Conforme: Wagner fue un buen músico, efectivamente. Esa música de categoría es precisamente la que le hace indiscutible incluso entre sus enemigos. Pero Wagner fue también un gran pensador, un gran intuitivo, una imaginación desbordante, una capacidad de síntesis genial, un apasionado de la sensibilidad. Y eso es lo que le hace irresistible a sus seguidores. Y lo que evita que la repetición de sus obras canse. Porque desde Shakespeare nadie había creado personajes tan universales como él. Porque, al cabo de más de cien años, la cultura europea, la música y el teatro, siguen viviendo de su obra sin haber acertado aún a superarla de forma definitiva.

En busca del revolucionario Richard Wagner

Roberto García Bonilla

Wilhem Richard Wagner nació el 22 de mayo de 1813. Las conmemoraciones por su bicentenario son magnificentes. Alrededor de un centenar de conciertos musicales, representaciones operísticas y dramáticas, simposios, presentaciones de obras biográficas y un concurso de cortometraje. Las sedes más importanes son Leizpig y Bayreuth –pequeña ciudad situada en Franconia, al sur de Alemania-, donde se realiza desde 1876 un festival dedicado ex profeso a representar las partituras wagneranas en la Casa Wahnfried, culminacón de la gloria en vida; ahí concluyó *El ocaso de los dioses* y puso fin a la tetralogía que se estrenó ese mismo año. Este festival trasluce un acendrado nacionalismo con una prefiguración modélica. Personajes, héroes, mitos e ideales se vinculan con los anhelos, las luchas, las unificaciones y el *ser* del pueblo alemán. En palabras de Thomas Mann: "El arte de Wagner es el mejor autorretrato y las más profunda autocrítica del carácter alemán que imaginarse puedan".

Las celebraciones colorean el esplendor de un artista –héroe y antihéroe de su propia novela- que llevó hasta la desmesura la consecución de sus deseos en la vida y en la música; la excepcionalidad rayana en lo sublime. Wagner provocó veneración, reupudio y escándalo. Es el destino de un creador que transformó la historia de la música y que, a 130 años de su muerte, sigue causando controversia. Este año se celebra también el bicentenario de Giuseppe Verdi; aun así, en la inauguración de la nueva temporada de La Scala, en diciembre pasado, se representó *Lohengrin*. Los milaneses protestaron; al final se aplaudió durante 15 minutos la puesta en escena dirigida por Daniel Barenboim.

Los admiradores de Wagner son proporcionales a sus detractores, quienes lo acusan por su antisemitismo y por haber sido emblema político y cultural del nazismo. Se ha dicho que, sin ninngún antecedente familiar musical, su formación apenas superaba la de un aficionado y que sus elevadas ambiciones expresaban la megalomanía de un compositor burgués. Su padre adoptivo, el actor y pintor Ludwig Geyer, fue el primer instructor que tuvo; su padre, Carl Friedrich Wagner, había muerto cuando el niño Richard apenas tenía un año. Su hermana mayor, Rosalie, fue actriz; la menor, Klara, cantante. El teatro fue para él un cimiento.

En *Wagner y la filosofía*, Bryan Magee se propone limpiar esa pátina que ha oscurecido la posteridad del compositor de Leizpig. Al margen de filiaciones políticas, perfidias y la extravagancia con "actuación improvisada", Wagner transformó el rostro de la historia de la música en Occidente: llevó hasta sus límites extremos la tonalidad. Siempre tuvo consciencia autocrítica de sus alcances, consideraba que los libretos de sus primeras tres óperas –*Las Hadas* (1833), *La prohibición de amar* (1836) y *Rienzi* ((1842)- eran "manufacturados": artefactos elaborados por su mente consciente que calculaba su funcionalidad y su éxito; no había intuición artística espontánea.

Es escritor y político inglés rebate los estigmas que pesan sobre el autor de *La prohibición de amar*; nos deja ver a un compositor con talentos intelectuales y ambiciones extraordinrias. La templanza del joven Richard fue incesante desde que, a los 16 años, luego de asistir a una representación de *Fidelio*, decidió que su vida estaría en el arte. Con excepción de Wagner, ningún compositor estudió con seriedad filosófica. En su jueventud había sido radical; sostuvo la quema de París antes que las ideas reformistas. Rechazaba la sociedad existente aunque tenía fe en el provenir: después de la revolución, se alcanzaría la plenitud también en el arte y entre los artistas. En mayo de 1849 participó en la edición de un periódico revolucionario socialista, así como en la dirección del levantamiento revolucionario de Dresde. Estuvo en las barricadas, con Bakunin, por

quien se sentía atraído con una mezcla de fascinación y horror. Al paso del tiempo se decepcionó de la política de izquierda, aunque ya desde joven el mundo le pareció hostil; la idea del suicidio lo acompañó durante muchos años.

El aislamiento anímico lo persiguió toda su vida hasta que la compartió con Cosima Liszt, hija de Franz. Antes, en 1836, se había casado con la actriz Minna Planner, quien interrumpió su carrera por los celos de su esposo. Compartieron penurias y carencias. En 1845 inició la composición de *Lohengrin* pero los sucesos políticos en Dresde de 1848 y 1849 los obligaron a refugiarse en Weimar junto a Franz Liszt, y luego, ante el acoso de la policía y los acreedores, el matrimonio Wagner fue a Zürich, donde vivió un exilio de seis años. Ahí, el comerciante de sedas Otto Wesendonck les ofreció una casa; Wagner se enamoró de su esposa, la poeta Mathilde Wesendonck, quien fue el trasunto de Isolda. Suspendió la escritura de *Sigfrido* y emprendió la de *Tristán …* Antes compuso la música de los *Wesendonck Lieder* con textos de la poeta. Cosima, por su parte, era esposa del célebre pianista y director de orquesta Hans von Bülow, devoto wagneriano hasta la resignación; él estrenaría *Tristán e Isolda* en 1865. Desde ese año Wagner y Cosima viven en Tribschen a orillas del lago de Ginebra. Un año después muere Minna.

Magee muestra cómo Wagner fue uno de los pocos compositores que tuvo una gran formación intelectual: realizó estudios de teoría de la música y teatro, historia, política, filosofía, mitología, literatura y lingüística. Todas estas disciplinas nutrieron su obra: "Tal combinación jamás se había dado en un individuo –señala el biógrafo Ernest Newman-; no ha vuelto a suceder y con toda probabilidad nunca más ocurrirá". En esta similación busca la integración del teatro, las artes visuales y escénicas en la ópera: la "obra de arte total" (*Gesamtkunstwerk*). Su gran catalizador es el drama. Es autor de cuentos, poemas, reseñas, panfletos, libros completos donde se incluye *Mein Leben*, una autobiografía de 750 páginas. La edición de todos sus textos abarca 16 volúmenes, además de su correspondencia, que consta de unas 10 mil cartas.

Wagner tuvo presente que la ópera no es una pieza teatral adaptada con música y que el libreto es el medio que permite construir un drama musical. Él fue el único, entre los más célebres compositores, que escribió sus libretos de ópera. Empezó muy joven a componer dentro de la tradición romántica alemana, con la influencia de Giacomo Meyerbeer y Carl Maria von Weber. A esa tradición pertenecen *El holandés errante* (1841), *Tannhäuser* (1845) *y Lohengrin* (1848). *El cazador furtivo* (*Der Freischültz,* 1848), de Carl Maria von Weber, fue particularmente significativa para Wagner. En esta ópera aparece el *leitmotiv* o motivo conductor (término creado por F.W. Jähns en su análisis de Weber): un tema o idea musical que reaparece a lo largo de una obra. Representa una persona, un objeto, una idea, una emoción, un hecho o un lugar. Wagner lo utiliza de manera continua, en particular, en la tetralogía *El anillo del nibelungo*, concebida entre 1848 y 1874 a partir de personajes y elementos mitológicos germánicos, sobre todo sagas islandesas y el cantar del nibelungo medieval. El empleo que le daba a los *leitmotivs* –señala Magee-significa que heredaba "docena tras docena de temas musicales altamente distintivos con los cuales seguiría en el futuro tejiendo su estructura musical".

Y si en las dos primeras partes de la tetralogía su creador se dirigió al oyente con las palabras, en las restantes la gravedad y la teatralidad se concentraban en la misma música. Estaba creando nuevos mundos sonoros. El drama se impone a la poesía y la música se eleva sobre el resto de las artes.

Sus relecturas de *El mundo como voluntad y representación* de Schpenhauer lo habían marcado. Desde *Sigfrido* sólo el "peso del sonido orquestal que se haya entre él y las voces es tal que algunas veces ahoga todas las palabras". La masa orquestal camina en paralelo a las acciones del escenario; tienen signifcados independientes. La idea de un "apoyo" o "acompañamiento" ha quedado muy lejos, enfatiza Magee: estamos ante un espacio propio y un significado dramático. La música adquiere una compleja imbricación armónica. Sus ideas de "la ópera y el drama" se volvían audibles: había propugnado porque la orquesta asumiera el

rol que había tenido el coro en el grama griego. En *Sigfrido* lo había logrado.

Y si en los análisis convencionales "el acorde Tristán" siempre implicó un desafío –porque era una amenaza para el sistema tonal-, en *Parsifal* éste se encontraría en pasajes completos. El siguiente paso fueron obras íntegras: el abandono de la tonalidad, tras siglos de su hegemonía total. Y el drama escénico de Wagner se dirigió a "una imagen visible de la música" que hacia 1872 precisó aún más: "Casi me habría gustado llamar a mis dramas hazañas (actos, acciones) de música que se hacen visibles […] la música suena y lo que suena puede usted verlo en el escenario ante usted".

Influido por los dramaturgos griegos, Wagner empieza en puntos cercanos al clímax. Luego, como en narración retrospectiva, regresa a los hechos que condujeron a ese punto. Así mantiene en gran tensión al público. El riesgo es que sólo una parte breve de la historia forma parte de la acción de la escena; el resto llega al público en extensos trozos de narración del pasado al presente, lo cual puede ser muy cansado. De ahí el tedio que a muchos causan las óperas de Wagner: "les parece que no ocurre nada en ellas, que los personajes están recitando sin fin las cosas que sucedieron antes del momento en que la obra empieza". Ese malestar, además, crece en el oyente por el extravío que le produce la ausencia de un centro tonal, casi siempre presente en la música convencional y comercial de Occidente.

Al referirse al genio dramático de Wagner, Kurt Pahlen observa que ya en *El holandés errante* (1843) hay un largo recitativo del protagonista –al describir su tormento y el deseo de morir- que se aproxima al canto hablado, el *Sprechgesang*, que más de medio siglo después utilizó Arnold Schoenberg en una de sus obras más líricas: *el Pierrot Lunaire* (1912)- que fue abucheada en su estreno.

Wagner fue un lector avezado de la mitología y la tragedia griegas, y en 1851 se distanció de la designación de sus obras: "No volveré a escribir más óperas, y como tengo ganas de inventar un título arbitrario para mis obras, las llamaré Dramas, con lo cual se indicará claramente el punto de vista desde el cual ha de aceptarse lo que ofrezco". Aspiraba a renovar la tragedia griega en la literatura y en la música. Consideró su obra superior a todo lo que conocía como "ópera", género que criticó con severidad durante su juventud. Lo cierto es que en *Los maestros cantores de Nüremberg* (1868), concebida poco después de la ruptura con Minna, regresó con éxito a la forma operística tradicional. Para Magee es la obra más autorreferencial de Wagner, y subyace en ella una formulación teórica. Se ha repetido que es la obra wagneriana con el canto más exultante a la vida. Se basa en una historia por completo original: la de Hans Sachs (1944-1576), el más célebre de los maestros cantores.

Magee penetra en las tempestuosas aguas del océano creativo de Wagner y hace emerger un sinfín de detalles que permiten navegar con mayor soltura por el caudal de una obra descomunal; describe un amplio horizonte e intersticios del proceso composicional del creador alemán: entre el acucioso detalle y el conjunto, entre los grandes momentos de vida y los pasajes de su obra, se acallan las versiones negras de los detractores que han respondido más a la ignorancia, al fanatismo y a la ideologización de una compleja personalidad de un genio, que a la interpretación analítica. El antisemitismo de Wagner era parte del espectro político en que él convivió. "Vivió en una sociedad donde era endémico". La sospecha de una conspiración judía en la prensa lo persiguió los últimos 30 años de su vida. A los 66 declaró: "No tengo nada contra ellos [los judíos], sólo que llegaron a Alemania demasiado pronto cuanto nosotros no éramos lo bastante estables para absorberlos".

La filosofía que más influyó a Wagner es la de Schopenhauer. Permea su obra, sobre todo, desde *Tristán …*; en opinión de Mann y Newman, fue el suceso más importante en su vida después de las ideas de Feuerbach. Fue una obsesión desde que leyó *El mundo como voluntad y representación*, en 1854, hasta su muerte, aun con las contradicciones que aparecieron con sus propias obras. El compositor llegó a escribir del filósofo:"Qué

hermoso es que este anciano ignore por completo lo que él representa para mí, o lo que yo mismo soy a través de él". Magee señala que sólo tres óperas fueron concebidas a partir de las lecturas de Schopenhauer: *Los maestros cantores de Nüremberg, Parsifal y Tristán e Isolda*. Para el filósofo, de las artes sólo la música no es figurativa, pues no puede representarse de ninguna forma. La música –sintetiza Magee- puede verse como un modo de existencia alternativo al mundo en sí. Es inconmensurablemente superior a ellas. "La música –precisa Schopenhauer- expresa en un lenguaje extraordinario, nada más que a través de los tonos, y con la nitidez y la verdad más grandiosa, al ser más recóndito, al ser –en sí- del mundo": es un potencial expresivo que al conjugarse con las palabras, y pr ende con la acción dramática, produce la ópera.

A partir de 1864 desaparecen las carencias de Wagner: Luis II de Baviera le ofreció su mecenazgo: varias óperas inéditas se estrenaron a partir de entonces. La primera fue *Tristán e Isolda* (cuyo origen es una leyenda medieval artúrica), una historia de un amor imposible en la que los amantes encuentran la comunión en el umbral de la muerte. Su autor pensaba que el anhelo más primitivo y fundamental es el deseo de amor; el sufrimiento, su eterna sombra, alcanza una desgarrada expresión, cuya sustancialidad –"sólo música"- la encontró en la lectura de Schopenhauer. Su primer acorde es el más célebre de la historia de la música: contiene dos disonancias que abisman su escucha y llevan al deseo desesperante de una resolución. Este acorde es cromatismo radical (una novena aumentada en cuyo análisis los musicólogos no coinciden). La tonalidad se había fracturado y el lenguaje musical se había emancipado. Fue el inicio de una revolución que llevó varias décadas en consumarse. Ahí está la paternidad que encontraron los integrantes de la Escuela de Viena (Schoenberg, el maestro; Berg y Webern, los discípulos) y que daría lugar a las vanguardias de la primera mitad del siglo XX. Una razón del estreno tardío de *Tristán* …fue que los cantantes no podían memorizarla; muchos atrilistas se quejaban de que esa partitura no era música. De ahí la suposición de que Wagner estaba loco y de que era un anarquista musical; "el frenesí de *Tristán* –anota Magee-, esa excitación ingobernable, jamás volvería a aparecer en sus obras".

Tristán e Isolda es ante todo drama de acciones invisibles, cuya importancia reside en lo que está en la partitura y no tanto en el escenario. El compositor observa: "La acción dramática en sí no es más que una respuesta a los requerimientos más íntimos del alma, y alcanza la superficie sólo en la medida en que es empujada hacia fuera desde dentro". Magee explica cómo los protagonistas de esta obra sublime cantan metafísicamente con "una de las músicas más bellas que haya cautivado jamás el oído humano". Es, en efecto, un modelo decantado de una obra de arte que expresa la elementalidad de la condición humana.

El ocaso de los dioses será la culminación de una vida creativa. Wagner desarrolló hasta el límite el *leitmotiv* (suma más de mil) y alcanza más de un centenar de temas. Es la consumación músico-dramática: la *Gesamtkunstwerk*. Los especialistas concluyen que es la obra más extraordinaria del repertorio wagneriano.

Además de profundizar en la amistad e influencia que tuvo Wagner sobre Nietzsche, y la influencia de Feuerbach en el joven Wagner, Bryan Magee analiza y pondera la complejidad de los dramas de un prodigioso orquestador que improvisó de manera permanente sonoridades armónicas, como su uso del *leitmotiv* lo muestra. *Wagner y la filosofía* se lee también como especializada historia de vida intelectual de uno de los compositores más polémicos de la historia musical; accedemos, así, a una existencia ue vivió entre la turbulencia y la búsqueda de lo absoluto en todo, así en el mundo como en la creación concebida en solitario.

© *La Gaceta* del Fondo de Cultura Económica nº 509, mayo 2013.

Richard Wagner: el genio de Bayreuth

José Luis Martín Cardaba

Richard Wagner despierta un culto y veneración radicales entre sus epígonos inquebrantables que contrasta con la encarnizada ira, repudio y hasta odio que le profesan sus detractores. Unos y otros pueden ser melómanos que saben apreciar su extraordinaria obra musical, pero difieren en la valoración del curso que siguó su vida privada con caracteres antisemitas y sin escrúpulos morales. Esas dos posturas que arrastra casi fatídicamente la estela memorable del mayor compositor del siglo XIX han vuelto a reflotar en los aledaños del bicentenario de su nacimiento (Leipzig, 22 de mayo de 1813).

Se asocian a Wagner la original creación musical y el holocausto nazi, la belleza de su composición artística y la maldad humana. Serían en definitiva reacciones que provoca en generaciones posteriores el enfrentamiento con un genio convertido en mito. La Alemania de los grandes artistas, poetas y filósofos quedo desfigurada cuadno los alemanes eligieron libremente a Hilter convirtiendo una nación admirada por sus aportaciones culturales a la humanidad en un pueblo de modernos bárbaros. En Wagner están presentes esos dos elementos de la historia alemana: el luminoso por la genialidad del músico creador y el sombrío por la mezquindad de sus inclinaciones nazis.

En contra de quienes piensan que Wagner fue un revolucionario y un inconformista de su tiempo que las izquierdas no supieron capitalizar, el escritor alemán Joachim Köhler, llega a afirmar un tanto hiperbólicamente en su libro “Wagners Hitler” (el Hitler de Wagner) que el Führer fue una criatura de del músico ya que éste, tras haber escuchado la ópera “Rienzi”, tuvo la idea de convertirse en líder político y tribuno de masas. Sostiene igualmente la tesis de que personajes como Mime de la ópera “Sigfried” o Kundry de “Parsifal” son caricaturas de judíos acomplejados y que sus composiciones más germánicas (“Nibelungos”, “Walkirias”, “Tristán e Isolda”) son anticipo de la doctrina antisemita de los nazis. Finalmente llega incluso a afirmar que el “Grüne Hügel” de Bayreuth se transformó en una madriguera de inquinidad nazi por culpa de la nuera del compositor, Winifred, estrechamente relacionada, ya muerto el compositor, con el dictador alemán.

Por estos antecendestes las composiciones de Wagner están prácticamente desterradas de Israel, donde jamás se estrenaron públicamente. Wagner está relegado a las audiciones domésticas. En aquel país hay, sin embargo, otra corriente representada por Jonathan Livny, fundador de la Sociedad Wagneriana, que defiende la música del compositor alemán y la escucha en cualquier parte del mundo, según le dijo al periodista Durk Kurjubeit en una entrevista en “Der Spiegel”. Él mismo confiesa alegrase cuando oye hablar hebreo entre los espectadores del festival de Bayreuth, aunque afirme sin tapujos que Wagner no era sólo un antisemita, sino que quería el aniquilamiento de todos los judíos: “Era una mala persona, pero compuso una música celestial”. Por ello es partidario de que se interpreten sus óperas en público prescindiendo de las ideas políticas vagnerianas.

Es verdad que para algunos de sus biógrafos Wagner tenía una personalidad diabólica y que se condujo amoralmente en la vida privada. Se aprovechó de las mujeres, engañó a los amigos y, llevado por su codicia, siempre anduvo a la caza de dinero para mantener su lujoso tren de vida. El caso más llamativo con mujeres casadas (prescindiendo de Mathilde Wesendock durante su loca estancia en Zürich) fue el de Cósima von Bühlow, largo tiempo su amante. Era ésta hija de un director de orquesta que trabajó mucho para Wagner y con que tuvo un hijo extramatrimonial.

Ella lo adscribió al propio marido y, cuando se difundieron rumores de la

relación adúltera con Wagner, éste redactó un escrito garantizando la honorabilidad de Cósima, refrendado por el propio Luis II de Baviera, mecenas del músico y de sus festivales. Sólo años más tarde Wagner y Cósima se casaron. Se dice igualmente que a Wagner, cuando huía de sus acreedores nórdicos, se le ocurrió la idea de componer "Der Fliegende Höllander" (literalmente "el holandés errante"), ópera conocida en español como "El buque fantasma".

También se le ha tildado de personaje extravagante y hasta travestido: se abonó a las revistas parisinas de moda dada su inclinación a la indumentaria femenina y andada a veces por casa en "négligés" de seda que él mismo diseñaba (Köhler). Algunos especialistas ven en ello una transposición o confusión imaginativa entre la realidad y el teatro que trastornó al genio musical y operístico. Su propia bisnieta, Nike, se preguntaba con ocasión del bicentenario del abuelo si es posible "escuchar con placer la música de Wagner olvidándose de que fue un antisemita" y se respondía a continuación: "nadie escucha hoy más a Wagner ideológicamente", por ello es legítimo separar la obra musical del carácter de un compositor que habría cumplido 200 años.

Pienso que no le falta razón: por ello la prensa alemana ha visto en la inauguración de un monumento al compositor en su ciudad natal de Leipzig como el merecido reconocimiento a la genialidad de su música. Stephan Balkenhol, el escultor de la obra plástica, representa a Wagner a escala humana sobre un pedestal al que sigue una ingente sombra, símbolo de la herencia y de la ambivalencia que nos legó.

Recuperar a Wagner

Ángel-Fernando Mayo

He de hacer aún un par de advertencias. La primera, no conozco -salvo por fotografías- el Tannhäuser de Kupfer. Sí su Holandés errante y su Anillo, vistos y oídos en Bayreuth; además, subtitulé el vídeo de este Holandés para su emisión por TVE hace cuatro o cinco años. Sé así de primera mano de las tendencias escénicas de nuestro hombre y, por otra parte, voy a hablar aquí de la situación wagneriana en general. La otra advertencia se refiere a ciertos radicalismos de Wagneriana que no comparto. Por ejemplo, la negación y el desconocimiento del llamado Nuevo Bayreuth, que llevan a ignorar la etapa en que Bayreuth creó al fin su estilo propio y se convirtió, renaciendo de sus cenizas, en el foco atractivo y reflexivo de la escena lírica mundial; por no extenderme más sobre esta cuestión, me limitaré a recordar aquí que Winifred Wagner sentía gran admiración por su hijo Wieland, principal responsable estético del Nuevo Bayreuth, lo que me consta también de primera mano. Asimismo es pernicioso ver en todo marxista a un "enemigo". Ciertamente los Patrice Chéreau, Götz Friedrich y Harry Kupfer han escenificado, o escenifican, a Wagner con esta postulación y con el aplauso, por ejemplo, de Hans Meyer. Pero no se puede meter en el mismo saco a este Meyer, a Adorno, a Bloch y a Gregor-Dellin; ni siquiera hay un único Adorno, quien a pesar de su panfletario Versuch über Wagner (1.939), apuntando por elevación contra el nacionalsocialismo triunfante que le había forzado a exiliarse, nunca desconoció el respeto reverencial de Schönberg a Wagner ni se sintió indiferente al Nuevo Bayreuth; en cuanto a Bloch, fue un verdadero wagneriano militante que no temió comprometer su prestigio con ensayos, cursos y conferencias y la asidua visita al festival dirigido por su amigo

Wieland Wagner; finalmente, el wagnerismo debe al prematuramente desaparecido Gregor-Dellin (marxista por azar como todoslos españoles que vivieron en la época de Franco pueden ser tildados de franquistas) aportaciones tan abnegadas como la edición de los Diarios de Cósima y la mejor biografía de Wagner aparecida después de la de Ernest Newman, y ello sin dejar de desempeñar largos años la secretaría alemana del Pen Club y al final efímeramente la presidencia.

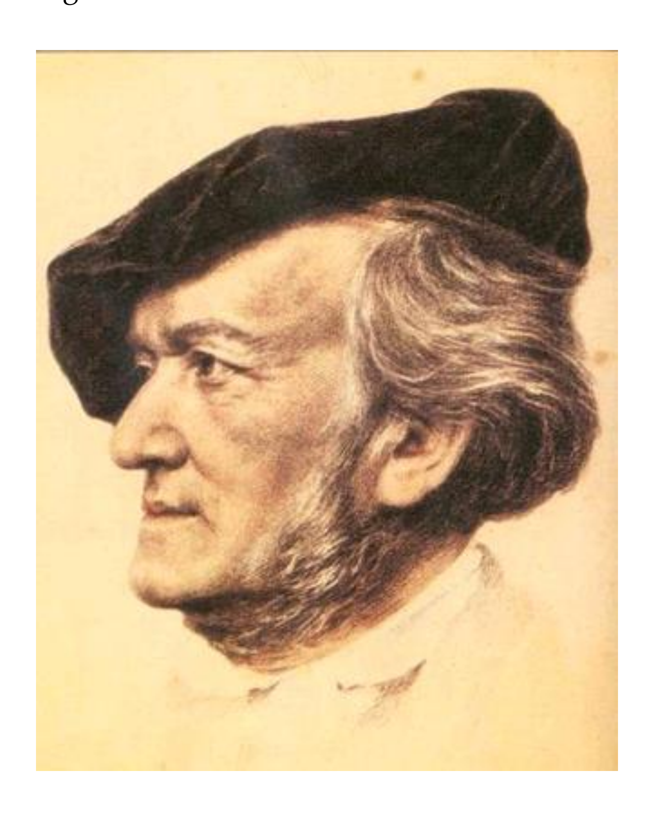
Enemigos tangibles, furibundos, implacables sí lo son otros marxistas como ayer Ludwig Marcuse y hoy Hartmut Zelinsky, quien precisamente traía a Gregor-Dellin por la calle de la amargura; así que no conviene perder el Norte en estas cuestiones. Tampoco se puede reducir la dramaturgia wagneriana a "cuentos de hadas" -que además ya en si mismos no son literatura ingenua-, pues precisamente la existencia de una bibliografía ingente y variadísima es la mejor prueba de la complejidad del fenómeno Wagner y su constante reinterpretación histórica. Y creo que habría que dejar descansar en paz a José Mestres Cabanes, último vestigio de una estética y una técnica -el decorado ambientador pintado- que estaba destinado a la sustitución por la iluminación eléctrica plástica y la proyección: algunas de las atrevidas acotaciones escénicas de Wagner, sus visiones poético-dramáticas del fondo del Rin, del arcoiris, del promontorio rodeado de fuego, de la noche protectora de los amantes, del embriagador aroma del lilo (o sauco) la víspera de San Juan, las sublimes transiciones -tan amadas, me consta, por quienes realizan Wagneriana- de amaneceres y ocasos, de tempestades y calmas alcanzaron al fin realización convincente mediante el ciclorama y la iluminación utilizados artísticamente.

"Artísticamente": esta es la cuestión capital. Jamás debe olvidarse que, en Wagner, antes y después del elemento intelectivo están el emotivo y el estético. Sin la fuerza de la idea poética, sin la emoción lírica o dramática de la música, sin la enorme autoexigencia -tenaz e insobornable- de crear belleza hasta en las situaciones más odiosas (¿o es que acaso no es "odiosa", por ejemplo, la muerte de Sigfrido alanceado a traición?) la obra dramático-musical de Wagner no sería una cima de nuestra cultura. El Wagner que se toca o escenifica -cosa distinta es el que se estudia, comenta o discute- pide conceptos y realizaciones artísticos, "no mensajes" didácticos: para esto último está, valga una única cita, el teatro de Brecht con o sin música de Hanns Eisler. Por eso admiré (admiro) sin reservas el Wagner de Wieland Wagner y Hans Knappertsbusch, dos hombres tan distintos por la edad y el concepto, iconoclasta aquel, guardián del Grial éste, unidos sin embargo por la creencia en la supremacía artística del autor de Parsifal, por la voluntad de servicio a esa supremacía y, claro está, por la capacidad recreadora de cada uno de ellos en sus dominios, rayana en la genialidad.

El análisis de las causas del más reciente camino seguido en la representación de los dramas musicales de Wagner -y después en la de algunas óperas de Verdi, Mozart, Strauss y otros maestros del repertorio- requeriría el espacio de un grueso tomo, pues estas causas son numerosas y han ido aumentando imparablemente su volumen como la clásica bola de nieve que rueda ladera abajo. Lo más sucintamente que me sea posible apuntaré aquí que la crisis de cantantes y directores wagnerianos, que ya es un hecho a finales de los años sesenta, coincide con una etapa de gran crecimiento económico en Occidente y esa secuela de mala conciencia histórica de la sociedad opulenta, que ataca a sus propios fundamentos liberales fascinada por la utopía del "socialismo real".

La Ópera va convirtiéndose en un elemento más del consumo masivo -dirigido estatalmente en el Este o regido por las leyes del mercado puro o las del subvencionado en el Oeste- crecientemente sometido a las exigencias de los medios de comunicación: el disco, la televisión, el vídeo, finalmente por el momento el laser disc. Pero el género no se renueva realmente, al igual que ocurre en general con el repertorio de la Música. ¿Cómo se explica, si no, el buceo en los siglos pasados y el fenómeno del historicismo, que incluso salpica a Wagner cuando se pretende tocar la obertura de El Holandés errante con oficleides?. La ópera

que se hizo en el pasado, la que concluye con Britten, tendría que haber cedido paso a la hipotética ópera del presente, si la Ópera, como género, estuviera viva. Pero no lo está: se consume repertorio, y a éste hay que vestirlo con mil ropajes para que pueda seguir su carrera la rueda del consumo.



Aquí entra en juego la "inteligencia", la progresía. Ya que no hay nadie que pueda escribir hoy El ocaso de los dioses (entiéndase el de la clase capitalista), se coge el que escribió aquel odioso pero fascinante Richard Wagner, se hace sonar mejor o peor la partitura y se escenifica el concepto didáctico del "inteligente" director de escena de turno con mucho dinamismo -saltos sobre cráteres, escaleras arriba y abajo, carreras, retorcimientos- y sobre todo mucha gesticulación, pues el vídeo y el láser disc no soportan el plano general del teatro, necesitan plano corto, acción, montaje, y como estos medios son los verdaderos destinatarios de las "grandes" producciones operísticas condicionan decisivamente la dirección escénica. Naturalmente, la historia que hay que vender a las masas ha de ser "progresista", crítica, pues como la imagen moral e histórica de Wagner que se hace llegar a esas masas es infausta y condenable, la "inteligencia" ha de autojustificarse en el pecado de dedicarse a la obra, hoy todavía insustituible comercialmente, de aquel monstruo ególatra, antisemita, imperialista y protonazi todo junto en este paradigma del teutón temible.

Hay quienes de buena fe creen que estas producciones, al ser tan ágiles y tocar "temas actuales", llegan a interesar a quienes jamás se sentirían atraídos por un Wagner canónico, con lo que así se difunde el conocimiento de la obra wagneriana. No estoy de acuerdo con la conclusión. Seguimos moviéndonos en el terreno comercial, no en el artístico. ¿Qué importancia cultural tiene que cien mil personas sin (in)formación previa asocien a Sigfrido con el operario que les lava y engrasa el coche y luego se lava las sucias manos y se las seca con una toalla tiznada, si bien emitiendo sonidos tan curiosos como estos: "¡Hoho! ¡Hoho! ¡Hoho! ¡Hohei! ¡Hohei!"? ¿Y qué suerte de enriquecimiento estético puede derivarse de ver a los dioses Froh y Donner vestidos con gabardinas de la época de la "Ley Seca" y jugando al naipe como chicos de la banda de Al Capone, matando el tiempo hasta que les toque decir aquello de: "¡A mí, Freia!" y "Fasolt y Fafner, ¿sentísteis ya el duro golpe de mi martillo?". Son, estos, ejemplos extraídos del Anillo que Kupfer volverá a exhibir este verano en Bayreuth, y que pronto estarán al alcance de los mass-media, pues a no tardar podrán ser admirados en vídeo y laser disc de tan magnífica calidad técnica como nulo valor estético.

¿Cómo salir de este marasmo?. El historicismo es imposible en Wagner, pues, además de lo ya dicho, el historicismo es una última reacción tardía contra el siglo XIX y Richard Wagner es, como acertadamente afirmara Thomas Mann, la "perfecta expresión" de ese siglo. Wieland Wagner vio ya esta imposibilidad nada menos que en 1.951, recién estrenado su revolucionario Parsifal, hoy símbolo emblemático de la estética delNuevo Bayreuyh, cuando el 16 de octubre escribió una carta a Adolf Zinsstag: "Con especial agrado habría yo adoptado posición expresa respecto a la cuestión de una reconstrucción de la escenografía original de Parsifal, abordada por usted en su misiva (...) Como sólo puede tratarse de una reconstrucción

realmente incondicional de la escenografía de mi abuelo, obviamente no sólo habría que reconstruir los decorados, sino también el vestuario, e incluso habría que reinstalar la iluminación de gas y devolver a los violines las cuerdas de tripa... En conjunto un proyecto de un millón de marcos cuando menos. Tal representación sería sin duda muy interesante desde el punto de vista histórico-teatral, esto es, científico; pero creemos contar con la aprobación de usted si tenemos como primera tarea nuestra el llevar adelante Bayreuth como teatro vivo en el sentido querido por Richard Wagner. Pues suponer que éste ha imaginado Bayreuth como museo teatral sería tener en muy poco al mayor genio teatral (de la historia)".

Evidentemente, no son los medios técnicos de nuestro tiempo los responsables de lo sucedido, sino su utilización en un determinado marco comercial. Aquí no podemos jugar a la Historia-Ficción. Si Wagner y el conjunto de nuestra cultura pudieran resistir aún una nueva crisis histórica, se replantearía radicalmente la dramaturgia wagneriana. Si la Alemania reunificada se consolidara y pudiera volver a enfrentarse a su pasado histórico sin el chantaje sufrido desde 1.945, también se replantearía el peso y el sentido de Wagner en la cultura alemana, que ciertamente no produjo Tannhäuser para que Kupfer convirtiera el mundo del Wartburg en sociedad capitalista, ni Parsifal para que Friedrich hiciera del jardín encantado el burdel universal.

Pero repito que aquí no podemos dedicarnos a la futurología. A corto plazo, la recuperación musical del drama wagneriano -la única que contribuiría a poner las cosas en su sitio- no se vislumbra. Recuérdese que todo un Sir Georg Solti fracasó rotundamente en Bayreuth, en 1.983, en su intento -a lo que se ve prematuro- de reclamar para el Anillo la calidad de drama musical, no de una determinada acción con música añadida, y que este hungaro-judío, que perdió a sus padres y hermanos en las trágicas circunstancias de la Hungría aliada de Alemania en la Segunda Guerra Mundial, tuvo que oir protestas y gritos de "¡reaccionario!", en la rueda de prensa que celebró en Bayreuth, tras decir sin pelos en la lengua:"Quiero ver al fin un Anillo de Richard Wagner, no de Karl Marx". Tampoco parece tener consecuencias el intento estilístico de Werner Herzog con su delicado Lohengrin bayreuthiano: la llegada y partida del caballero del cisne como mito, plástica romántica inspirada en Caspar David Friedrich. La tendencia presente apunta al empleo del vídeo como elemento de la acción dramática, lo que mediante filmaciones previas permitirá hacer visible lo que se narra, pero no se ve, en los dramas de Wagner: la construcción del Walhalla, la muerte de Siglinda, Tristán herido (Tantris) curado por Isolda, Amfortas en brazos de Kundry y alanceado por Klingsor... Un híbrido, pues, que puede añadir aún más confusión y saturar la acción, especialmente si el escenario se puebla con figurantes no previstos por Wagner (tribu de homínidos, guerreros de Hunding, robots de Klingsor, monjas del Grial, etc.), lo que seguirá siendo digerido por los insaciables medios de comunicación de masas.

En estas condiciones, la recuperación de Wagner, si es que puede llegar a producirse, no pasa por el retorno al pasado ni por la añoranza. Pasa por una musicalidad y un estilo escénico técnicamente puesto al día que vuelvan a plantearse cómo responder hoy a la exigencia estética del sumo artista que fue el autor de Tristán. Harry Kupfer y su equipo, gente experta y competente, no se guían por estas premisas entre otras razones porque, incapaces de seguirlas, han sabido crear con sus colegas el mercado (¡qué paradojas!) para sus didactismos. Si el público les volviera la espalda, el negocio tendría que ser revisado. Mas esta es una cuestión de conocimiento y la libertad personal de cada uno en la que yo no puedo entrar. En cuanto a mí, el Wagner de Kupfer me parece falso, según lo expuesto, y aburrido por su gogmatismo y carencia de belleza.

Las interpretaciones de Wagner

Jordi Mota

*E*l fenómeno wagneriano es uno de los más sorprendentes, no ya de la historia del arte, sino de la historia de la humanidad en los últimos siglos. Quizás por su fuerte impacto en su generación a casi todos los niveles, podría ser comparada, con reservas, con la revolución cultural de Mao que influenció de manera decisiva y profunda la intelectualidad occidental. Sin embargo Mao y su revolución cultural fueron enterrados al mismo tiempo, algo que no ocurrió con Wagner.

Wagner forma parte de estos pocos personajes singulares que han sido objeto de miles de libros controvertidos sobre su persona: Cristo, Napoleon, Hitler, Marx... y unos pocos más, pero a diferencia de estos últimos, con Wagner se ha producido una diversidad mucho mayor. En definitiva los libros escritos sobre Marx, Hitler o Cristo, se pueden dividir fácilmente a 'grosso modo', entre los que están a favor y los que están en contra, pero en el caso de Wagner esta división maniquea sobre su obra no se produjo. Hubo partidarios y detractores, evidentemente, pero esto no fue lo significativo de la polémica. Lo que más sorprende al analizar el fenómeno wagneriano es comprobar que son los propios partidarios de Wagner los responsables de las polémicas. Las diversas actitudes van, en el campo de la religión, del paganismo al integrismo católico, pasando por la teosofía, el budismo y el cristianismo en general. En el campo de la política los wagnerianos se dividen entre los que consideran a Wagner anarquista y los que le consideran nazi. En lo personal se lo califica al mismo tiempo de ser judío y anti-judío, y así en todos los terrenos.

La interpretación de la obra de Wagner ha sido y sigue siendo tremendamente compleja, por ello en el presente trabajo -que por otra parte debe ser necesariamente muy resumido- no quiero mostrar mi opinión personal sobre la obra de Wagner. Voy a evitar, en la medida de lo posible, tanto mis opiniones como las del mismo Wagner. Quiero únicamente introducir a los interesados en el tema.

Partidarios y adversarios

En primer lugar quiero hacer una pequeña incursión en el terreno de la confrontación inicial, suscitada ya en vida de Wagner, entre sus partidarios y detractores, interesante especialmente por las personas que se vieron comprometidas en ellas.

“Esta obra (Tristán), es la piedra gigantesca que cierra la música occidental", diría el filosofo Spengler, mientras Clara Wieck, esposa de Schumann y pianista de gran fama diría de la misma obra: "Es lo más repulsivo que he oído en mi vida”. Nietzsche diría de la obra de Wagner: "los problemas que lleva a la escena, son problemas de histerismo. Su pasión convulsiva, su sensibilidad sobreexcitada, su gusto, que busca especias cada vez más fuertes...todo esto no es más que un museo de enfermos”, mientras el poeta francés Paul Claudel diría que Tristán e Isolda es “únicamente comparable a la primera comunión” y que Wagner “solo en la colina de Bayreuth, se mantuvo inmóvil por encima de la Europa degenerada... dio testimonio de Cristo en forma sacramental". Tolstoi diría de la Tetralogía: “es insoportable. No hay allí ni el menor vestigio de música. Nuca se ha inventado nada más anti-musical", mientras el compositor Edward Grieg escribiría sobre la misma obra: “Apenas puedo atreverme a escribir sobre la música de esta última obra gigantesca. Presenta tal cúmulo de grandeza y belleza que uno se siente casi deslumbrado”. Stravinsky refiriéndose a Parsifal: “Parecía un crematorio y muy pasado de moda”, mientras Sibelius diría: “Nada en el mundo me ha causado nunca una impresión tan arrolladora”. Para Bizet la música de Wagner "no tiene absolutamente

nada", pero Bela Bartók escribiría: "Me siento turbado por la constante oración en el escenario"; para Thomas Mann "tiene cosas repelentes..., amaneramiento... autoalabanza... autoescenificación demenciales... inenarrable e insufrible.., eterno perorar... tremenda inmodestia...", mientras para Amadeo Vives adivina melodía, larga, infinita, de inflexiones sublimes.., que anonada, que arrebata, que hace llorar..." pudiendo continuar con docenas de otras citas.

En cuanto a la crítica, se volcaron de una manera despiadada contra la obra wagneriana, con calificativos como "monstruo dramático musical" (Isaac Moses Hersch); "la estupidez horrible aliada con ¡a idiotez cretina, le hace a él como el primer representante de los músicos modernos" (E. M. Oetinger); "Richard Wagner es un gran degenerado" (Max Nordau), o "Parsifal es un somnífero insufrible", palabras del crítico Hans Wiegel pronunciadas en 1983.

Otro tema que mereció el interés de la crítica fue el sexual. La primera escena del Oro del Rhin, fue calificada como "prostitución en un acuario", el conocido escritor Emil Ludwig afirma en su biografía de Wagner que en el Ocaso de los Dioses "todo es lascivo, deshonesto, resbaladizo", el Premio Nobel Carl von Ossietzky vería en Parsifal una mezcla de "incienso y erotismo", mientras para Robert Gutmann el Tristán "es en realidad un romance homosexual", y por último Charles Osborne -éste y el anterior en libros recientemente editados- consideraba Parsifal como una "fantasía homoerótica".

Terminaremos estas citas con humor, con las descripciones humorísticas de tres autores, admiradores de la obra de Wagner, pero con fuerte sentido humorístico. Mark Twain describiría Parsifal diciendo que "aparece un eremita llamado Gurnemanz y canta por horas, mientras primero uno y luego otro personaje del reparto aguanta lo que puede y luego se retira a morir...". El catalán Santiago Rusiñol decía que "Cuando los personajes de Wagner cantan de pie todo va bien, pero si se sientan... ¡ay! si se sientan, al músico ya no le viene de tres o cuatro horas", mientras Juan Valera, en el primer comentario que se conoce sobre Wagner en España, en 1856 describe Tannhäuser diciendo "Venus misma, que ya en el siglo XIII no podía menos de ser una diabla y de las más peligrosas, se enamora de él y le lleva a su infierno o subterráneo encantado, verdadero paraíso, en cuya comparación es una solemne porquería el jardín en que estuvo Rinaldo".

Creo que todas las citas precedentes muestran de manera manifiesta las pasiones que es capaz de suscitar la obra de Wagner, tanto a nivel popular como intelectual, pero el debate también se produjo en el plano artístico.

La Obra de Arte Total (Gesamtkunswerk), era el principio de la revolución wagneriana, es decir, una obra en la cual la poesía, la música y la escenografía formasen un todo. Algo más cercano al cine que al teatro. Ahí residía la gran diferencia de Wagner con los compositores de óperas, por ello Menendez y Pelayo calificaba a Wagner "poeta antes que músico", o Zola hablaba de su obra como "arca inmensa donde todas las artes se juntan en una", o poetas como Baudelaire admiraban en Wagner al poeta y dramaturgo.

El concepto de Obra de Arte Total forma la base de la reforma o revolución wagneriana, sin embargo podemos leer casi unánimes críticas en la actualidad tendentes a rectificar esta visión de la obra wagneriana. El ya citado Emil Ludwig dedica buena parte de la biografía de Wagner a demostrar su reducido talento como poeta, mientras la más prestigiosa enciclopedia musical, la famosa "New Grove", dice en su biografía del maestro de Bayreuth que "la idea de la Gesamtkunstwerk que desató tempestades de controversia, es o bien trivial o bien arrogante" hablando Charles Osborne de los "versos extraordinariamente malos del compositor-poeta".

¿Puede alguien a raíz de esa acumulación de citas contradictorias sacar alguna conclusión? Creo que no. Y sin embargo cada wagneriano del mundo tiene las ideas muy claras sobre su interpretación de la obra del maestro de Bayreuth.

Judío o antijudío

“Rodeado por sus mamelucos, el viejo brujo de Bayreuth hace su ronda por el norte de Alemania, para dar a conocer allí las leyendas ocultas de sus obras, y para convertir sus creyentes en mojigatos mediante una indulgencia de cuatro días. ¡Israelitas! Richard Wagner está aquí para poner de relieve sus composiciones bajo su dirección. Richard Wagner es el autor del folleto: “El judaísmo en la música”. Israelitas, haced honor al nombre de Israel, venced el deseo de asistir a estas representaciones, demostrad que tenéis conciencia individual”. Este sólo texto bastaría para demostrar que efectivamente Wagner era profundamente antijudio, sin embargo el problema no es tan sencillo. ¡No podía serlo tratándose de Wagner!

“El judaísmo en la música”, como otros escritos de Wagner, contiene fuertes críticas a los judíos, pero no menos y posiblemente más, se pueden encontrar en obras tan clásicas como “El Mercader de Venecia” de Shakespeare “Los Israelitas”. de Franz Liszt; “Sobre los Judíos y sus Mentiras”, de Martin Lutero; “El Inocente Niño de la Guardia”, de Lope de Vega; “El Judío de Malta” de Marlow; "Martin Paz” de Julio Veme, "La Rosa de Pasión” de Becquer o "La Hora de Todos y la Fortuna con Seso”, de Quevedo por citar sólo algunas de las obras clásicas monográficamente dedicadas a los judíos, y sin embargo ninguno de estos autores ha sido objeto de criticas tan acerbas ni campañas tan organizadas. El caso de Liszt es muy representativo por haber vivido en la misma época y circunstancias y por ser su texto sobre tos israelitas mucho más radical que el de Wagner.

Por otra parte Wagner dedicó a los franceses palabras muy poco amables. “En realidad, él no es más galófobo que antisemita” nos dice Henri Lichtenbergerer y sin embargo Wagner nunca ha sido prohibido en Francia mientras que inexplicablemente sigue prohibido en Israel, aunque muchos directores famosos son o han sido judíos, y pese también al hecho de que Wagner tuvo muchos admiradores judíos, a algunos de los cuales tenía en gran estima. Tenemos el Caso del director Hermann Leví, encargado de estrenar Parsifal, que escribió a sus padres diciendo que Wagner era antijudío “debido a la más noble de las razones artísticas". Otro incondicional fue el pianista judío de origen ruso Joseph Rubinstein del que se afirma que se suicidó debido a la muerte de Wagner u otros como Samuel Lers, Carl Tausig, Heinnch Porges, Joseph Joachim y Angelo Newmann. Todavía hoy, como en su tiempo, hay judíos que defienden a Wagner como también hay quien le ataca. Ahí tenemos como ejemplo reciente la batalla campal que se produjo en la sala de conciertos en Israel cuando Zubin Mehta interpretó música de Wagner. Según el famoso director, 113 de los 115 miembros de la orquesta estaban a favor, pero Gideon Hausner, Presidente del Consejo del Yaid Vashem y antiguo Ministro del Gabinete de Israel, escribió un demoledor artículo en el "The Jerusalem Post” en el cual acusaba a Wagner de propugnar “la destrucción física de los judíos” y de que su música estaba asociada al "Holocausto", añadiendo que “la Filarmónica de Israel debe tomar en consideración los sentimientos de una profundamente ofendida minoría”, y esa minoría logró que todavía hoy siga prohibida.

Los libros sobre el tema son abundantes y si antes se centraban en la actitud antijudía de Wagner, los de ahora inciden sobre los amigos judíos del Maestro, pero el tema que más polémica suscitó fue el posible origen judío de Wagner. Como siempre encontramos a Nietzsche en los origenes del asunto.

En el III Reich se editó un libro titulado “Richard Wagners Sippe” en el cual se analizaban los orígenes de Wagner desde 1600, pero la teoría de Nietzsche, posteriormente desarrollada por otros autores, era la duda sobre el autentico padre de Wagner. “¿Fue el escribano de la policía de Leipzig Karl Friederich Wilhem Wagner, o el actor, poeta, cantante, dramaturgo y muchas cosas más Ludwig Heinrich Christian Geyer, casado con Frau Wagner después de la muerte del primer marido?... Lo que da a la cuestión interés es el hecho de que Geyer era judío, o por lo menos siempre se ha sostenido que fue tal cosa. “Wagner

detestó a los judíos durante toda su vida con un odio insensato y el probar que el mismo compositor fuese judío por parte de padre, proporcionaría un placer malévolo a muchas personas", palabras del biógrafo de Wagner Emest Newman. Pero aquí el problema tiene dos cuestiones. La primera es saber si Geyer era el auténtico padre de Wagner y la segunda saber si era judío. La primera cuestión se basa en el hecho de que Richard Wagner nació en mayo de 1813, el padre murió en octubre del mismo año, y la madre se casó con Geyer en agosto del año siguiente, teniendo una hija 6 meses después. Geyer había sido siempre un amigo de la familia, y Wagner se refiere a él frecuentemente como su padre ya que no conoció al teóricamente auténtico.

La segunda opinión es tan problemática como la primera. Tanto Sir Charles Stanford, como Arnoldo Liberman -que se ocupa del tema en un libro recientemente editado-, afirman que Geyer es judío, pero no se ocupa de demostrarlo. Su interés reside en demostrar que era el padre de Wagner y no en su origen racial. Mientras Emest Newman nos dice: "las evidencias se oponían a la paternidad de Geyer y aun en el caso en que éste hubiera sido el padre de Wagner sus antepasados probaban que era mucho más cristiano que judío". Como en los demás temas las contradicciones son constantes y, también como en ellos, en general los que participan a favor o en contra de la polémica se consideran a sí mismos wagnerianos.

Wagner y la política

El Wagner de izquierdas

Para el escritor ácrata Tamel de Pablos, "Wagner perteneció a la generación revolucionaria de los años cuarenta y, concretamente al movimiento alemán de liberación de 1848, en el que confluyeron cuatro corrientes políticas claramente diferenciadas y que se encuentran, probablemente en una proporción bastante equitativa, en la obra teórico-artística de Wagner; una, liberal; otra, democrática; anarquista otra y finalmente, una comunista".

Si F. Riedel compara Sigfrido con el pueblo aleman, si para Roso de Luna es Buddha, y para J. M. Serra es "la representación simbólica de la santa libertad del Cristianismo, para Tamel de Pablos es Bakunin.

Martin van Amerongen afirma que "si viviera hoy, Wagner seria excluido de cualquier cargo publico por decreto gubernamental, basándose en su altamente dudosa lealtad para con el "orden básico de una democracia libre". Seria razonablemente etiquetado miembro de la escuela político-literaria conocida como "Joven Alemania", un movimiento crítico de la sociedad y dirigido por "Heimatloso Linken" (literalmente "Izquierdistas apátridas") tales como Heinrich Laube, Karl Gutzow, Heínrich Heine y Rudolf Wienbarg. El Movimiento de la Joven Alemania fue formalmente declarado fuera de la ley el 14 de noviembre de 1835 por los cargos de "sus crudos ataques contra la religión cristiana, su puesta en cuestión de las estructuras sociales existentes y su negación de la disciplina y la moralidad".

La participación de Wagner en el levantamiento de Dresde de 1848 junto a Bakunin, donde milagrosamente se salvó de la cárcel o la muerte, ha propiciado una abundante literatura sobre el tema. Rafael Moragas publicaba un artículo muy oportuno en plena guerra civil española titulado "Wagner en las barricadas", y otros autores hicieron lo propio en circunstancias similares, sin embargo, los más serios defensores del Wagner anarquista, buscan tal actitud en la obra más que en la vida de Wagner. En "Anarchismus im Parsifal, Walter Keller nos dice: "...Tan sólo ya por la música, podemos calificar, pues, a "Tristán e Isolda", como la obra más anarquista de Wagner. Tampoco falta en las correspondientes indicaciones del libreto. Así Tristán, como el anarquista Siegfried, no conoce padre ni madre; no tiene ningún Dios, el Estado será rechazado..." acabando con la afirmación de que "el anarquismo habría sido una norma que se habría aplicado a "Tristán".

Y el ya citado Martin van Amerongen nos afirmará que "La Tetralogía debe ser

interpretada como una obra de arte socialista». El más pormenorizado estudio sobre la posible interpretación de la "Tetralogía" como obra socialista, se debe a Bernard Shaw en su famoso libro "El Perfecto Wagneriano". Dentro de la personalísima visión del mundo de Bernard Shaw, realiza un estudio sugestivo sobre la interpretación de la Tetralogía en nuestros días. Héroes, Dios, Estadistas, Políticos, Financieros, Obreros... todos desfilan ante nosotros en esta original obra. En ella podemos ver al Wagner anarquista junto al socialista. "No faltará quien, habiendo oído decir o sabiendo que yo soy socialista -nos dice Bernard Shaw-, pretenda hacer creer que esta interpretación mía del "Oro del Rhin" es "mí mismo socialismo". En cualquier caso Shaw defiende un socialismo de héroes y de élites, que quizás no compartirían muchos teóricos socialistas actuales.

En un campo tan amplio como el conocido por "izquierdas" la misma música de Wagner, en sus innovaciones podía ser calificada de anarquista, o de socialista podía ser considerada su moralidad del incesto de Siglinda y Sigmundo, el adulterio de Wotan, la bacanal de Tannhäuser y tantos y tantos elementos que chocaron con las formas y la moralidad de su época.

Sin embargo el sentido izquierdista de Wagner y su obra ha contado con pocos adeptos, aunque estos sean tercos y constantes. Lo que si puede afirmarse con toda seguridad es que antiguos revolucionarios compañeros de Wagner de aquellos días de Dresde, apoyaron con entusiasmo sus obras, aunque otros las desecharon.

El Wagner de derechas

Cuando Eduardo Pérez Maseda nos presenta en su libro "El Wagner de las Ideologías" a Parsifal como la quintaesencia premonitoria del prototipo heroico nacionalsocialista; "como cristiano nórdico, ejemplo de nobleza y valentía, que ha llegado a su actitud piadosa por la extrema compasión" acierta por error, pues nadie puede considerar a dicho autor como simpatizante con el III Reich y sin embargo presentar al prototipo nazi como "cristiano, noble, valiente y compasivo", no parece ser lo que la mayoría de la gente piensa.

El fenómeno de Wagner y el nacionalsocialismo es difícil de sintetizar en pocas lineas pero vamos a intentarlo. Podernos decir como preámbulo que si bien prácticamente todos los wagnerianos fueron nazis, ningún nazi era wagneriano. ¿Una contradicción? Sí, una más entre todas las que llenan la obra de Wagner.

Dadas las ideas del genial compositor, en los terrenos político, social, racial, judío, etc. era fácil esperar que los más destacados críticos wagnerianos se uniesen al movimiento comandado por Hitler, conocido como wagneriano profundo y conocedor de la obra del maestro de Bayreuth. Sin embargo, esas docenas de críticos wagnerianos afiliados al partido, no tenían ningún peso en una organización con trece millones de afiliados, los cuales -especialmente los ideólogos- estaban mucho mas cercanos al espíritu de Nietzsche que al de Wagner.

Nietzsche fue un apasionado wagneriano hasta que "Parsifal" le alejó del hombre que tanto había admirado. "En su tiempo el creyó haber encontrado en el Sigfrido de Wagner- nos dice el prestigioso crítico wagneriano Alfred Lorenz-, una figura que coincidía con las ideas que luego desarrollaría en su famosa doctrina del superhombre. Cuando apareció Parsifal, Nietzsche lo interpretó como una conversión de Wagner, como el abandono del entusiasmo por el heroísmo, y como una postración ante la religióncristiana".

A partir de ese momento Nietzsche crearía toda una corriente ideológica opuesta a Wagner. Los nazis se sumaron cordialmente a la misma, pero la exigua minoría wagneriana continuó firme en su defensa de Wagner, tanto más cuanto que "Los Protocolos de los Sabios de Sión" -libro presentado por los nacionalsocialistas como el manual judío para el dominio del mundo-preconizaba la difusión de la obra de Nietzsche.

Los teóricos racistas nazis, con Rosemberg a la cabeza, presentaron a Wagner como un elemento no puramente

germánico, sino con una notable mezcla dinarica, de lo que deducían que Wagner no podía ser un gran compositor pues no era racialmente puro.

Otro prestigioso crítico wagneriano, el Dr. Karl Grunsky en una pequeña obra titulada “Richard Wagner”, y publicada en una “Editorial para escritos nacionalsocialistas”, arremetía contra los teóricos racistas del momento. “La mezcla con lo dinárico, les resulta suficiente, para reducir considerablemente el valor del maestro... ya que Wagner lleva también sangre dinánca, entonces su obra no puede considerarse entera bajo ningún concepto... sacan conclusiones de la condición de la raza y la aplican a la capacidad intelectual, y no de la capacidad a la raza”.



"Las dos doctrinas, la de Wagner y la de Nietzsche se contraponen. Wagner y Nietzsche son, uno frente al otro, como los habitantes de dos planetas diferentes”, nos dice Guy de Pourtales, y ese antagonismo, la compasión frente a la fuerza, crearon una profunda división. “Fueron los dos máximos responsables del Welttanschaung, Alfred Rosemberg y Himmler, verdaderos enemigos de Wagner... usaban a Nietzsche contra Wagner, y oponían la mística de la fuerza a la ética de la compasión... en el III Reich ¡a adoración por Wagner descansaba únicamente en una persona: Adolf Hitler”, palabras muy clarificadoras del prestigioso crítico wagneriano Kurt von Westerhagen.

Para los wagnerianos -la minoría- el fuerte debe estar al servicio del débil; para los nietzscheanos -la mayoría- el débil deber estar al servicio del fuerte. Dos mundos, dos ideologías. El ya citado Alfred Lorenz, famoso critico wagneriano y afiliado al partido nazi, no duda en afirmar que Wagner logró un autentico superhombre en Parsifal. “El poeta ha logrado un mejor desarrollo de este concepto que el filósofo, cuyo superhombre se transforma en un egoísta destructivo. El poeta lo consiguió justo con la obra más destacada por Nietzsche: con “Parsifal”, para acabar diciendo que "la compasión no es una virtud de los decadentes" como dice Nietzsche, sino que es la máxima fuerza, como Wagner hace hablar a su “Parsifal”. El wagneriano español Miguel Domenech hablaba del "positivismo y el inmoralismo bestial del loco Nietzsche” y el crítico Maurice Kufferath diría de él: "Nietzsche no juzga, insulta".

Durante el III Reich esta postura wagneriana era únicamente sustentada por la revista “Bayreuther Blätter” fundada por el propio Wagner y cuyo director, nombrado también por el Maestro -el Barón von Wolzogen- siguió dirigiéndola hasta su muerte en 1938. Wolzogen era, como prácticamente todos los wagnerianos de aquel tiempo, miembro del partido nazi desde los primeros días. Al morir, Hitler quiso continuar su obra fundando el Centro de Estudios Wagnerianos y confiriendo su dirección a Otto Strobel. Kurt von Westernhagen, me decía: “Mis criticas a Nietzsche fueron lo que decidió a Otto Strobel a fijarse en mí e invitarme a colaborar”.

Puede parecer extraña esta firme y resuelta oposición de los wagnerianos nazis a Nietzsche. Pero toda esta polémica se desarrolló incluso antes de llegar al poder Hitler. Arthur Prüfer aseguraba que las obras de Nietzsche “tuvieron unos efectos fatales sobre la juventud alemana”, palabras que encuentran un eco en las del propio Hitler cuando decía: “Ya he prohibido todas

esas tonterías firmemente varias veces. Todas esas historias de los lugares de Thing, de los solsticios, de la serpiente de Mittgard y todo lo que está sacado de los tiempos germánicos primitivos. Después les leen a los jóvenes de 15 años a Nietzsche y a través de citas ininteligibles les hablan del superhombre y les dicen que eso han de ser ellos".

Al margen de esta controversia, profunda y ciertamente importante, pues tenían divididos a los principales miembros del Partido, la interpretación dada por los nazis a Waqner se centraba, lógicamente en la Tetralogía: "El pueblo alemán (Sigfrido), destruye el poder del capitalismo (Fafner), y mata al judaísmo (Mime)...el elemento criminal, exterminador, comunista-bolchevique: Alberich... el elemento saturado, indiferente, materialista-democrático: Fafner... y el elemento que intenta avasallar, explotar, imperialista-semita: Mime... En este caso es muy interesante observar que -igual que el comunismo y el judaísmo- Alberich y Mime son hermanos. A todos ellos se contrapone el hombre sano de cuerpo y alma, bondadoso y amable, pacifico y victorioso: Sigfrido".

Después de la guerra el autor norteamericano Waytland Smith abundaba en estas mismas ideas en 1976: "Dos personajes muy importantes de "El Anillo" -Alberich y Loge- simbolizan dos aspectos del judío destructor. Hay un tercer personaje, Mime, hermano de Alberich, que representa el "pequeño" judío, buhonero, mercachifle, estafador, taimado ..., aunque hay que reconocer que estas interpretaciones políticas de la obra de Wagner pueden considerarse anecdóticas, mientras que la polémica entre Nietzsche y Wagner sí fue fundamental.

Wagner y la religión

Teosofía. Esoterismo

La complejidad, grandeza y diversidad de la obra wagneriana, iba propiciar diversas interpretaciones, pero ninguna más sugestiva que la de un retorno a las tradiciones de la antigüedad, perceptible a través de los argumentos de sus obras. Wagner había sentado las bases para una profunda especulación en este terreno.

Utilizando la aliteración wagneriana, podríamos hablar de mito, magia, misterio como fenómenos que han despertado el interés de muchos escritores. Lo realmente peligroso en este terreno, es la constante intromisión en él de personas que, sin la más mínima seriedad, exponen ideas descabelladas mezclando los conceptos y términos de valor permanente que se desacreditan en sus manos. Las grandes corrientes de pensamiento disponen, en general, de una cabeza rectora que impide su tergiversación. Esto no ocurre en este campo, en el cual todo el mundo se vez capaz de opinar. Por ello, el anteriormente mencionado Barón von Wolzogen, escribió en las Bayreuther Blätter: "Todos los genios verdaderamente grandes han reconocido la verdad que forma el contenido de la teosofía. Sólo pueden ponerla en duda y burlarse de ella, los mediocres que sólo confíen en el mediador mefistofélico de las cosas o en su apariencia, la razón. Sólo deberá evitarse, que la razón se imponga también a la teosofía, y que la vuelva a bajar a ser una "ciencia", ya que más bien contiene aquella verdad, que libra la mente humana del despotismo del intelecto científico, y la lleva al reino de la pura intuición.

Es la percepción interior la que ocupa en la teosofía en lugar de la cognición (científica). En la percepción exterior, esta percepción interior se convierte en arte. Pero existe un punto de diferencia entre ambas, aquel momento, cuando la percepción ya no sólo es interior, y cuando tampoco aun se haya convertido en la exterior, es decir, cuando es "audición": aquí -en este punto-se desarrolla el inmenso reino de la música, el milagro de los milagros". Estas palabras de Wolzogen, repito la principal autoridad wagneriana después de la muerte del maestro, han de servir para conferir la debida importancia al tema.

Pese a los miles de escritos de Wagner -entre cartas, poemas, novelas, ensayos, artículos, etc.- es difícil de profundizar en el pensamiento de Wagner en este aspecto. Lo más verosímil es que Wagner actuaba

intuitivamente, como poeta no como filosofo, y que se sentía atraído por las leyendas antiguas y por los temas intemporales. Algunas frases en la obra de Wagner han sido objeto de viva polémica como cuando Gurnemanz le dice a Parsifal: “Aquí el espacio se convierte en tiempo”. Para Roso de Luna, con esta frase "le dice todo lo relativo a los mundos superiores, pues el Tiempo es lo que podríamos llamar la cuarta dimensión, y la Divinidad misma del Espacio", mientras que Max Schilling nos dice que "estas oscuras palabras de Gurnemanz no pueden explicarse, tal como se ha intentado, con la doctrina de Kant y Schopenhauer referente a la realidad del espacio y del tiempo; ya que, si ambos en realidad no existen, entonces no puede explicarse como ambos puedan fundirse mutuamente. En cambio, la teosofía profesa, que en el mundo inmaterial -simbolizado por el territorio del Santo Grial- lo pasajero se presenta, en cierta forma, como una yuxtaposición".

La misma naturaleza de la concepción wagneriana, como obra de arte total, el hecho de tomar para sus obras temas intemporales, tradicionales y permanentes, el calificar a sus operas como “dramas musicales”, llegando a construir su propio Teatro donde escenificar su Festival Sacro Parsifal, son elementos más que suficientes para crear el ambiente necesario para el nacimiento de una orden iniciática. No parece haber sido éste un objetivo consciente en Wagner, pero no faltaron jóvenes “lanús” que así lo interpretaron y dieron a su asociación una nota sacra y se autodenominaron “miembros y caballeros del Santo Graal”.

Era evidente que Wagner dignificaba la ópera que había llegado al nivel del vodevil, con las obras de 0ffenbach. Se seguía este camino descendente de manera progresiva, hasta que la reforma wagneriana dignificó el género. A unos bastaba su retorno a la tragedia griega, otros buscaban los origenes celtas y germanos primitivos, y también los había que mirando mucho más lejos se adentraban en los terrenos más oscuros del pasado.

Las opiniones, pese a moverse dentro de los mismos márgenes, difieren considerablemente de un autor a otro. No es posible en este tema ofrecer una visión general, pues todo se compone de visiones individuales más o menos afortunadas.

Para Leopold von Schroeder “El Anillo del Nibelungo de Wagner representa una obra de arte avasalladora, en la cual se unen el mito más antiguo con la sabiduría más reciente y eternamente actual; un misterio sin igual, en el cual vuelven a renacer, con una belleza maravillosa, los misterios más antiguos de nuestros antepasados arios y se unen, con la fuerza germánica, con indulgencia cristiano-índica. Con sagacidad índica, para formar una integridad nueva e impresionantemente grande”.

Para Lotus Peralté “el poema novela, así como el tabulario de Parsifal son la traducción “esotérica” de la leyenda del “esoterismo” cristiano en la Edad Media... La leyenda es grande y profunda porque guarda los archivos del Espíritu humano, archivos en los cuales se inscribe, en el curso de los tiempos, la historia dramática de la conciencia del hombre, afirmándose en su voluntad, en su vivir doloroso, en la ilusión enlazante de la sensación... Lo que hoy llamamos leyenda fue antaño el núcleo oculto de la epopeya poderosa y heroica del Espíritu de las razas, epopeya que el bardo y el skalda transmitieron a nuestra era”.

Mientras que para Mario Roso de Luna, tanto el Anillo del Nibelungo como su primera obra "Las hadas" contienen el mismo fondo ocultista y "este fondo, eminentemente ocultista, tenia que ser rechazado y hasta perseguido por aquellos fariseos y saduceos del bel canto que habían logrado prostituir desde hacía dos siglos la solemne música religiosa". Roso de Luna nos habla de que “Lohengrin -Schwan es también el Kwan-Shi-Yin, Jain o jina, o Yain de la Isla sagrada budista de China... Wotan es una especie de Demiurgo o llda-baoth del Code Nazarenus... El Fresno del Mundo: Noel, la divinidad arbórea, símbolo universal de la Vida... El ojo huero de Wotan, en efecto, no era, sin duda, uno de los ojos que dan vida y luz a la fisonomía del hombre, sino el tercer ojo, el Ojo de la

Intuición, o de los cíclopes...". Analizando toda la obra wagneriana, obra por obra, desde el punto de vista esotérico.

Es evidente que como el mismo Wagner había reconocido en el caso de la filosofía de Schopenhauer, se puede actuar de acuerdo con una idea o doctrina antes de conocerla. Las obras de Wagner pueden tener un simbolismo que ignorara el propio Wagner. De haber vivido más años quizás podría haber opinado personalmente, pero su muerte se produjo muy poco después del estreno de Parsifal su obra de más contenido esotérico.

Pero también de una manera consciente Wagner quería decir algo más en sus obras, y tal vez la explicación más plausible sea la dada por el critico wagneriano Kurt Overhoff en su pequeño trabajo titulado "El mito germano-cristiano de Richard Wagner". Según Overhoff, Wagner presenta en El Anillo del Nibelungo y en Parsifal, exactamente el mismo tema. El ser puro, simple, inocente que redime a la humanidad a través de su propia redención. Sigfrido lo hace en el mundo antiguo y Parsifal en elcristiano, como demostración de que se trata de etapas sucesivas y no contrapuestas.

Después de más de 30 años de haberme dedicado a la investigación wagneriana, me conmovió la descripción de Overhoff sobre los primeros compases de El Oro del Rhin: "Sin duda el efecto de los 136 compases iniciales del Oro del Rhin nació en ese estado -un "estado de somnolencia" dice Wagner-. Actúa sobre el oyente que, al oír ese acorde figurado en mi bemol invariablemente sostenido se sumerge en una especie de somnolencia mágica. Pues penetra en esa especia primera de la existencia, de la que nace toda la vida del Universo". Los que conozcan dicho preludio deberán coincidir con Overhoff en que nada se parece más al origen del mundo. Y la magia del mundo antiguo es redescubierta en el Mito cristiano. Del Ocaso de los Dioses, nos dice Overhoff, surge un nuevo mundo. "Es la aurora de una nueva era, las eternidades de Cristo. Encontramos en Parsifal a los personajes del mito de los Nibelungos, en un plano más elevado".

Remitimos a los interesados a la bibliografía citada en este artículo ante la total imposibilidad de condensar un tema de tal magnitud. El tema es amplio, sugestivo y susceptible de interpretaciones, pero creemos que todavía no se ha escrito la obra definitiva sobre el mismo.

Budismo

Wagner en los últimos años de su vida sintió un vivo interés por las doctrinas orientales y dentro de sus proyectos de dramas musicales se hallaba uno titulado "Los Vencedores" cuyos protagonistas Savitrý y Amanda, formaban parte del mundo budista. La obra, sin embargo, no estaba concebida como un drama religioso, como en el caso de Parsifal, sino simplemente como un drama musical de ambiente oriental con trasfondo budista. Existe un esbozo de apenas dos paginas de esta obra escrito por Wagner. La concepción de Parsifal en esa misma época influyó de alguna manera en su contenido.

Para Manuel Abril "del antiguo proyecto búdico apenas queda una alusión directa en aquellas frases del poema en que, hablando de Kundry, dice que "acaso vive una vida nueva para expiar las culpas de una vida anterior pecadora", clara alusión a la metempsicosis búdica y a su proyecto de drama, en el que la protagonista vivía, en efecto, una vida expiadora de existencia anterior", mientras para el Profesor Otto Scmiedel esa relación con el budismo en Parsifal se halla principalmente en Klingsor, "en cuya figura he visto claramente a Mara, el diablo budista, el dios de este mundo, de la sensualidad, del pecado, el enemigo de Budha, quien primero intenta destrozarle con su grupo de diablos y por su jabalina mágica, y que luego quiere seducirle con sus hijas. Así, el primer y segundo acto de Parsifal demuestran un carácter principalmente cristiano-germánico, el segundo un carácter budista-índico", abundando también en esta opinión de mezcolanza de elementos cristianos y budistas la autora americana Dorothea Dauer que nos dice que "Parsifal representa, por lo tanto, la culminación a que finalmente le condujeron sus sentimientos religiosos. Eran los nuevos Evangelios de Wagner, en

los que los elementos budistas y cristianos son entretejidos por su genio artístico".

Para Antonio Medrano, experto en temas religiosos y en el pasado crítico wagneriano desde Bayreuth, los elementos budistas se encuentran principalmente en la figura misma de Parsifal desarrollada a lo largo de toda la obra y muy especialmente en las enigmáticas palabras finales "Redención al Redentor", pues "el Redentor, Cristo, es el Hijo de Dios", nos dice Antonio Medrano, "es evidente que no se le puede aplicar una idea semejante de "Redención", que ni necesita ni puede recibir, pues no tiene nada de que ser redimido. Sí resulta perfectamente aplicable tal formula en la perspectiva budista, para la cual Buda no es más que un ser humano que busca su liberación, de la cual ha de derivarse también la liberación de todos los seres vivientes, de los hombres y de los dioses". Medrano sin embargo considera que el budismo de Wagner es "algo deformado y desvirtuado, sometido a la reinterpretacion -no precisamente fiel ni cualificada-, de la mentalidad propia del siglo XIX". Parece evidente, pues, una influencia budista inconsciente en la última obra de Wagner, punto en el que coinciden docenas de autores. Antonio Medrano en su interesante trabajo sobre "Parsifal y la Vida de Budha" menciona, citando a Marco Pallis, el significado budista de la Tetralogía, concretamente en la escena final de La Walkiria.

Cristianismo

Mientras para unos los personajes claramente cristianos de Lohengrin y especialmente Parsifal, son considerados símbolos del germanismo antiguo, para otros, personajes claramente "paganos" se cristianizan en la obra de Wagner. "En Brunilda se reconoce la idea de Cristo", nos dice Frida Schabe, y J.M. Serra de Martinez nos dice que "La figura de Wotan, está impregnada de bello perfume cristiano".

Para el crítico wagneriano español Miguel Domenech en su obra "Parsifal, La Apoteosis Musical de la Religión católica", no hay duda de que Parsifal es una obra confesional, por más que Wagner mismo fuera protestante. Algunos elementos de Parsifal como la "comunión de la sangre divina", "los funerales de Titurel", "el dogma de la presencia real de Cristo en la Eucaristía", entre otras cosas, son valores exclusivos del catolicismo. El músico Felipe Pedrell se indignó ante tal afirmación: "No paso no, por el atrevido supuesto de que el Parsifal de Wagner sea la apoteosis de la Religión Católica". Y es que con el estreno de Parsifal el entusiasmo de los wagnerianos no conoció límites. "Ante esta obra inaudita, perfecta, inconcebible, esfuerzo extremo del genio humano, o, más bien, obra divina, la admiración no sabe como expresarse, tartamudea, se calla." Palabras del prolífico escritor francés Catulle Mendès y a otro francés es debida la siguiente anécdota. Pierre Louÿs explicaba a Debussy: "Yo únicamente afirmé que Wagner es el más grande de todos los hombres que nunca han existido. Y nada más. No dije que fuese Dios en persona, aunque admito que quizás lo pensé").

Para los más moderados "no es dogmático en absoluto y está flotando por encima de nuestras confesiones, pero justamente por esto está siendo auténticamente cristiano y reconciliador en nuestro tiempo destrozado por la maldita discordia religiosa", palabras de Arthur Prüfer, opinión compartida por el Abad Marcel Hebert cuando afirma que Parsifal es pues una obra profundamente religiosa, esencialmente religiosa, sin significar la adhesión de Wagner a cualquier símbolo teológico oficial.

El ya mencionado Hans von Wolzogen, la máxima autoridad en Wagner después de la muerte del Maestro, encuentra en Parsifal la unión de las tradiciones célticas, paganas, germánicas y cristianas. Wagner tomó preferentemente la inspiración para su Parsifal del poema del mismo nombre de Woflram von Eschenbach y en él "su caballería del Graal es la ecclesia militans" refulgente con todo su esplendor de la Edad Media: su espíritu cristiano es el espíritu de la iglesia de su tiempo... Ante la invasión de la morisma, los cristianos en España habían retrocedido y acaudillados por Pelayo buscaron refugio en las montañas... En el Norte de España se hallaban representados como los sucesores de los godos opuestos al

paganismo… los Templarios eran alimentados y mantenidos por el Graal. Estas palabras de Wolzogen nos llevan a España donde Wagner sitúa su Parsifal y a San Juan de la Peña, llamado en la obra de Wagner Monsalvat, y al Graal que actualmente se venera en la catedral de Valencia, fuente de toda otra serie de leyendas en tierras españolas.

El significado cristiano de la última obra de Wagner resulta evidente para el público que, sin entrar ni conocer las polémicas habidas, asiste por primera vez a una representación. Resulta pues menos interesante este aspecto de la interpretación wagneriana que los anteriores pero he querido concluir con él, pues el punto culminante de la obra de Wagner se halla cuando pasó de ser un revolucionario en el campo musical, a convertirse en un místico creador de una nueva religión. La religión de la compasión, basada en el amor a los animales y el vegetarianismo. En los últimos años de su vida Wagner consagró buena parte de su tiempo a esta causa, luchando contra la vivisección e intentando dar cuerpo a esa nueva ideología-mística apoyada en la compasión, sentimiento éste, considerado por Wagner por el único posible de regenerar a la Humanidad. Sus ideas al respecto fueron incluidas en sus artículos póstumos, agrupados con el nombre de "Religión y Arte".

Conclusión

He intentado de la manera más objetiva posible, hacer llegar a los lectores no iniciados en el tema, este caso único de diversas interpretaciones muchas totalmente antagónicas, pero también todas perfectamente razonadas. La lectura de este trabajo puede producir una cierta idea de extravagancia entre los que desconocen la obra wagneriana, pero si alguno llevado del interés despertado por este artículo, intenta profundizar en ella, o se verá apartado por falta de interés, o se verá inmerso en un mundo mágico que nunca habría imaginado.

Más allá del bien y del mal

Luis Gago

John Cage, que habría sido centenario en 2012, ideó en 1987, junto al realizador Frank Scheffer, una transgresora versión de *El anillo del nibelungo* de Wagner, nacido en Leipzig el 22 de mayo de 1813, lo que lo convertirá, por tanto, muy pronto en bicentenario. Por la película del iconoclasta compositor estadounidense vemos desfilar a nornas, dioses, gigantes, valquirias, enanos, gibichungos, héroes y villanos al completo. Las aproximadamente quince horas de la tetralogía original quedan reducidas, sin embargo, en Wagner's Ring a tres minutos cuarenta segundos de vertiginosas secuencias mudas, o con un ruido creciente de fondo, rodadas con idéntico encuadre en la Ópera Estatal de Baviera y cuyo desarrollo secuencial se decidió aleatoriamente por medio del libro de cabecera de Cage, el milenario *I Ching* o Libro de los cambios chino. El autor de 4'33desproveía así a Wagner, de un plumazo, de las coordenadas espaciotemporales que constituyen la esencia de su obra y lo mostraba desnudo, indefenso, a la intemperie.

Por extraño que pueda parecer, cabe entroncar fácilmente a Cage con Wagner, porque su maestro y mentor en Los Ángeles, Arnold Schönberg, dio comienzo a su "emancipación de la disonancia", a su revolución —atonal primero, dodecafónica después—, apurando justamente la misma mecha que había empezado a prender tras la subversión armónica operada por Tristán e Isolda, El anillo del nibelungo o Parsifal. Schönberg reconoció que Wagner había fomentado "un cambio en la lógica y en el poder constructivo de la armonía", lo cual había dado lugar a un "destronamiento" de la tonalidad, al tiempo que confesaba haber aprendido de él que "es posible manipular los temas con fines expresivos" y

"considerarlos como si fueran ornamentos complejos, de manera que puedan utilizarse con respecto a sus armonías de un modo disonante". Inculcó esta misma admiración a sus alumnos y Alban Berg regaló a su maestro en las navidades de 1911 la primera edición comercial de Mein Leben (la reinvención fabulada de Wagner de su propia vida hasta 1864). Schönberg leyó el libro, sin embargo, con sentimientos ambivalentes, pues apenas halló lo que más ansiaba descubrir. En una carta de agradecimiento enviada a Berg el 13 de enero de 1912 confiesa echar en falta "revelaciones sobre las experiencias internas que lo condujeron a sus obras. Él escribe, en cambio, casi exclusivamente —y de manera intencionada, es evidente— sobre circunstancias externas".

El autor de los Gurrelieder pone el dedo en la llaga que asoma en cuanto empieza a ahondarse en la figura de Wagner. El músico escribió de manera casi compulsiva sobre cualesquiera temas imaginables, compendiando, como ha escrito uno de sus grandes exégetas, Carl Dahlhaus, "toda la herencia intelectual de su época". La modestia le era ajena y a los sesenta años ya había supervisado personalmente la publicación de los nueve primeros volúmenes de sus Escritos y poemas completos, en los que conviven entremezclados premoniciones y desvaríos, discernimientos y aberraciones: el caso más flagrante y conocido, el ensayo El judaísmo en la música, un verdadero catálogo de infamias y atrocidades. Tampoco dejó al margen de su grafomanía su periplo vital. Empezó a dictarlo en 1865 a su entonces amante, Cosima von Bülow, si bien mitologizando tendenciosamente este soberbio ejercicio de egotismo y maquillando a capricho su biografía. La remozó a fin de presentarla tal y como quería que hubiese sido realmente, con objeto de poder postularse, sin que nada chirriara, a los dos títulos que ansiaba ostentar por encima de todo: el de heredero natural deBeethoven y el de gran redentor —una palabra tan de su gusto— del "sagrado arte alemán", así caracterizado al final de *Los maestros cantores de Núremberg.*

Sin embargo, con contadísimas excepciones, apenas nos legó información sobre las claves últimas de su obra, sobre su factura puramente musical y su simbología dramática, sobre la extraña omnipresencia del agua en sus libretos, dejando ladinamente intactas y en penumbra sus amplias zonas de sombra. Teorizó durante décadas —con muy desigual fortuna— sobre todo lo divino y lo humano, pero evitó deliberadamente dar demasiadas pistas sobre aspectos concretos y tangibles de sus dramas, lo cual pensaba que garantizaría aún más su perdurabilidad y aseguraría, como de hecho ha sucedido, las especulaciones, análisis y debates sin fin que no han dejado de perpetuarse hasta hoy.

Wagner anhelaba, por encima de todo, sobrevivir. Ya que físicamente no era posible, buscó hacerlo a través del avatar del wagnerismo, que él mismo fundó, y que constituye un caso único de religión en la que se arrogó para sí los papeles de dios, profeta, evangelista, forjador de ritos y arquitecto ante mortem de su propio santuario: Bayreuth. Llegó incluso a paralizar la composición del *Anillo,* su proyecto más ambicioso, hasta que no tuvo garantías de que el Festspielhaus llamado a acogerlo sería por fin una realidad. Su condición de templo hegemónico por antonomasia quedaría refrendada años después con la prohibición de interpretar Parsifal en ningún otro lugar que no fuera Bayreuth. Wagner antepuso todo a la pervivencia de sus ideas y no hizo nunca ascos a maquinaciones, mentiras o subterfugios para conseguir sus propósitos, algo que lo sitúa en las antípodas de Giuseppe Verdi, su exacto contemporáneo y compañero natural de efeméride. Giuseppina Strepponi se preguntaba en 1869, en una carta al editor Ricordi: "¿No es cierto, Giulio, que en Verdi el hombre supera al artista?". Difícilmente cabe plantearse una disyuntiva semejante en el caso de Wagner, de conducta y opiniones muchas veces indefendibles, de una incontinencia oral pareja a la escrita, pero capaz de elevarse sobre todas sus miserias y contradicciones en su faceta de creador iconoclasta y visionario. Porque es aquí donde hay que rendirse ante los logros de

este compositor en gran medida autodidacta que sí acusó, en cambio, con fuerza en su música influencias exógenas.

A la cabeza, sin duda, la filosofía de Arthur Schopenhauer, que le proporcionó "conceptos que —confesó— son perfectamente congruentes con mis propias intuiciones" y le ayudó a desenmarañar la madeja para lograr hacer confluir razón y corazón. Los sentimientos más recónditos, la voluntad de los seres humanos, de los personajes de una ópera, podían adquirir únicamente plena expresión por medio de la música, capaz de llegar a ámbitos infranqueables para las palabras. A Wagner, en consecuencia, no le interesa tanto lo fáctico, los acontecimientos mejor o peor engarzados, como los estados de ánimo, la transformación psicológica de los personajes, la vida interior de su variopinto desfile de arquetipos, aquello que puede ser expresado únicamente por medio de la música, superior, por consiguiente, a las demás artes. De ahí que la acción de sus propios libretos (otra novedad), inspirados casi siempre en sagas centenarias o mitos medievales, avance con frecuencia a impulsos de extensos monólogos que rememoran lo ya acontecido previamente y que solo conocemos, por tanto, en segunda instancia, o por persona interpuesta. Todo ello, como no podía ser de otra manera, dinamitó por completo el género, con explosivos adicionales tan eficaces como su deseo de primar la aliteración en detrimento de la rima, el decisivo papel conarrador confiado a una orquesta omnímoda y su eliminación de los compartimentos estancos (recitativos, arias, dúos, coros) en que se había articulado sistemáticamente la ópera desde su nacimiento, y aún presentes, más o menos camuflados, en sus primeras creaciones. Aceptadas las nuevas reglas del juego, solo cabe rendirse ante la perfecta construcción de sus estructuras dramáticas, que reposan casi siempre en esquemas sumamente sencillos y admiten lecturas muy distintas, cuando no abiertamente enfrentadas, en coyunturas históricas también cambiantes. Por eso los dramas de Wagner sirven de bisturí hermenéutico psicológico y social de primer orden y, al desasirse con tanta naturalidad de la contingencia histórica que los vio nacer, son, y serán, siempre actuales.

Hay quienes han caído en sus redes, como Friedrich Nietzsche, y luego se han tornado apóstatas furibundos: el filósofo alemán pasó de idolatrarlo como un dios a tildarlo del "archiembaucador". "Éramos amigos y nos hemos convertido en dos extraños condenados a ser enemigos aquí en la tierra", escribió en 1883, aunque al final de su vida, en Ecce Homo, aún tuvo arrestos para admitir que Wagner había sido "el mayor benefactor" de su vida. Otros, como Thomas Mann, fueron siempre fieles a una atracción que vivieron como irresistible (aunque, en su caso, poblada de oscuridades, patologías sexuales y afinidades edípicas). Más incluso que el *Anillo*, la ópera que no ha dejado nunca de conquistar devotos ha sido la más radical de todas, *Tristán e Isolda*, por lo que no puede sorprender su presencia, muchas décadas después, en propuestas no menos vanguardistas como *La tierra baldía*, el largo poema de T. S. Eliot, o *Un perro andaluz*, la breve película de Luis Buñuel. Nietzsche pensaba que "todo el mundo debe quedar fascinado por su música". Esta nos apela y remueve por igual, comprendamos o no su carácter revolucionario —que va mucho más allá de sus hallazgos armónicos— y la extraordinaria complejidad de su armazón interna. Hay pocas músicas más sobrenaturales que el dúo del segundo acto y nadie lo ha expresado tan gráfica, cruda y cabalmente como el compositor Virgil Thomson, un crítico musical de sagacidad e ingenio inigualables: "Los amantes eyaculan simultáneamente siete veces", momentos todos "claramente indicados en la partitura". Isolda, un personaje femenino que rompe por completo con una tradición secular y es, operísticamente hablando, la primera mujer moderna, rememora al final del drama, casi como una alucinación, parte de la música de ese dúo, cuando ambos cantan: "¡Así moriríamos para, sin separarnos, eternamente uno, sin fin, sin despertar, sin temer, sin nombre, abrazados en el amor, entregados del todo a nosotros, vivir únicamente para el amor!". La melodía parece emanar del cadáver de Tristán que tiene a su lado y solo ella la oye al tiempo

que, más que propiamente morir, se transfigura para evitar la separación de su amado y trascender con ello el deseo y el dolor (las heroínas de Wagner no agonizan desangrándose como sus héroes, sino que expiran sin más o se inmolan). "Ya no es ni siquiera música", le confesó un día un anonadado Bruno Walter a Thomas Mann después de haber dirigido Tristán e Isolda. Es mucho más que eso: en los primeros años había personas que se desmayaban e incluso vomitaban durante la representación. Y el primer Tristán, el tenor Ludwig Schnorr, murió tan solo un mes después del estreno en Múnich. Acababa de cumplir 29 años.

Al final, el 13 de febrero de 1883, en Venecia, el creador omnipotente, el dios, encontró también la muerte, pues, como dice Gurnemanz sobre Titurel en el tercer acto de *Parsifal*, su última ópera, Wagner resultó ser al cabo, también él, "un hombre como todos". Pocos meses antes se había parado el corazón de Charles Darwin y solo cuatro semanas después fallecería su compatriota Karl Marx en Londres. Los tres grandes revolucionarios del siglo XIX (Sigmund Freud era aún demasiado joven para haber roto moldes), los tres artífices de la modernidad, se iban casi a la vez, con los deberes hechos, dejando un mundo radicalmente diferente del que se habían encontrado y con los tres ismos a que dieron lugar sobreviviéndoles como activísimos fermentos de transformación política, científica y cultural. Para Wagner, sin embargo, lo peor estaba aún por llegar: su viuda lo sacralizó y sus hijos políticos lo nazificaron. Cosima, que había ofrecido una visión paradisiaca de la vida de la pareja en sus diarios, ejerció, con mejor voluntad que acierto, de custodio y suma sacerdotisa del Grial del wagnerismo, haciendo de su R un objeto de culto. Pero, muy pronto, de la hagiografía se pasó a la demonización. Su hija mayor, Eva, se casó con un apóstol del racismo, Houston Stewart Chamberlain, y la muerte del heredero, el débil Siegfried, que sobrevivió solo cuatro meses a su madre, dejó las riendas de Bayreuth en manos de su mujer, otra británica, Winifred, una nazi confesa que sentía una fascinación enfermiza por Hitler y que había vivido su primer éxtasis wagneriano a los 17 años: "A partir de ahora, para mí ya no existía otra cosa que Wagner y el mundo de Bayreuth". El legado del compositor quedaba así, irremediablemente, a los pies de los caballos. Él había tirado las primeras piedras, es cierto, pero la lapidación en toda regla quedó en manos de otros.

Por fortuna, y por más que pueda pesarle a su disfuncional familia, hay vida wagneriana más allá de Bayreuth, si bien ha sido allí, en su condición de centro de autoridad, donde se han escrito muchos de los capítulos más decisivos e influyentes de la recepción del compositor, como las históricas producciones de la posguerra firmadas por su nieto Wieland, que devolvió lo que él consideraba básicamente psicodramas a su origen natural —el teatro griego—, con propuestas esquemáticas, abstractas, esenciales, atemporales, un dechado de despojamiento e interiorización en el que los juegos de luz y el gesto de los cantantes se reservaban todo el protagonismo. Bayreuth también ha aniquilado voces, incapaces de sobrevivir durante mucho tiempo a las inclementes exigencias de los grandes papeles wagnerianos, y ha congeniado mal con ilustres directores, como le sucedió en 1983, el año del centenario de la muerte del compositor, a Georg Solti (que tendrá siempre asegurado, aun así, un lugar de honor en el Olimpo wagneriano por su gesta pionera del *Anillo* completo grabado por Decca, ahora reeditado una vez más). O, más recientemente, a Thomas Hengelbrock, que acaba de dirigir un *Parsifal* laico y traslúcido en el Teatro Real remedando la sonoridad que lo vio nacer en 1882, mientras Sebastian Baumgarten urdía en el escenario una descabellada producción trasladada a una ultramoderna planta de reciclaje de excrementos humanos.

Si los directores de escena suelen sentirse hoy a sus anchas para hacer y deshacer a su libre arbitrio, imponiendo su peculiar concepto de una ópera, en el caso de los dramas de Wagner, merced al amplio margen de discrecionalidad interpretativa que ofrecen y al fuerte componente simbólico intrínseco a su concepción original, las tropelías se suceden sin freno en una carrera disparatada hacia el absurdo.

Tras no pocos vaivenes, Frank Castorf será finalmente el encargado de dirigir escénicamente, a partir del próximo 26 de julio, la esperada tetralogía del bicentenario en Bayreuth, ambientada tras la II Guerra Mundial y con el petróleo haciendo las veces del oro de nuestra época. Será difícil que agite las conciencias y levante las polvaredas de la del centenario del estreno, la rompedora, audaz y a ratos incongruente producción de 1976 dirigida por Patrice Chéreau y Pierre Boulez.

Quien quiera enfrentarse con provecho a Wagner tendrá, pues, que hacer tabla rasa de contradicciones y disimulos, abstraerse de excesos y desvaríos, pasar por alto hurtos y tergiversaciones, desprenderse de mitologías y sectarismos, prescindir de Hitler y de Nietzsche, huir de apologetas y detractores, para armarse, en cambio, de mesura, de paciencia, de ecuanimidad, de capacidad de asombro, dejando a un lado tanta hojarasca acumulada y la inacabable retahíla de prejuicios heredados. Dos siglos después del nacimiento de Wagner, no es fácil esquivar la espesa y pegajosa maraña que sigue embrollándolo, vestirse de inocencia y situarse —y situarlo— más allá del bien y del mal, pero, si se consigue, su música y sus poemas, como a él le gustaba llamarlos, se bastan por sí solos para atraparte y acaban por dejarte inerme, atónito, incapaz de ofrecer resistencia alguna. "Zum Raum wird hier die Zeit" ("el tiempo deviene aquí en espacio"), afirma también Gurnemanz, crípticamente, en el primer acto de *Parsifal.* Más quizá que ningún otro dramaturgo o compositor, para que su magia surta efecto, para poder experimentar, como le sucedió a Baudelaire tras escuchar varias de sus obras en París, "el orgullo y la dicha de comprender, de dejarme penetrar, invadir, una voluptuosidad verdaderamente sensual, y que se asemeja a la de elevarse en el aire o mecerse sobre el mar", Wagner precisa justamente de las dos cosas de que lo despojó la maliciosa travesura de John Cage: un espacio -real o mental- en el que desvelar sus dramas y un tiempo -largo y desahogado en el que desplegar su música-.

Wagner: la antítesis germanismo/judaísmo

Sebastian J. Lorenz

*E*ntre el conde de Gobineau y Houston Stewart Chamberlain existe un estrecho lazo de unión que tiene nombre propio: Richard Wagner. La sincera amistad y la admiración que el genial músico sintió por el escritor francés, se las transmitió a Chamberlain, inglés nacionalizado alemán. Pero si Gobineau había sido un racista de corte romántico y fatalista, Wagner contemplaba la religión de la raza desde una posición puramente estética, ciertamente con arraigados prejuicios antijudíos, y sobre todo, mucho más optimista en cuanto al florecimiento de la raza blanca, encontrando en su yerno Chamberlain al pensador europeísta que podía construir el armazón ideológico de un mundo nuevo basado en las leyes de la herencia y la selección.

Un inciso. Debe advertirse que tanto el racismo "blanco" de corte europeo como el antisemitismo (en su versión judeofóbica), no sólo se refugiaron en los ámbitos reservados a políticos y demagogos sino que, traspasando incluso las teorías de antropólogos, lingüistas y arqueólogos, alcanzó a buena parte de los intelectuales, artistas y filósofos europeos. El racismo llevaba varios siglos fluyendo por las frágiles aberturas ideológicas del humanismo europeo.

De hecho, la politóloga Gudrun Hentges ("El lado oscuro de la Ilustración. La representación del judío y del salvaje en las obras filosóficas de los siglos XVIII y XIX"), ha demostrado que las elucubraciones racistas y antisemitas fueron frecuentes también entre los pensadores de la Ilustración. André Pichot ("La raza pura") se lamentaba de cómo los presupuestos de la honorabilidad intelectual y de la neutralidad científica se habían eclipsado ante la

agobiante presión de unos determinados "climas de época" que justificaron, arriesgadas opiniones primero, y aberrantes hechos políticos después. Pero, en definitiva, se trataba de justificar científicamente una idealizada tensión espiritual y racial entre la supuesta condición de "pueblo predestinado" para salvar y elevar a la humanidad que se predicaba de los germanos, frente a la autoproclamada cualidad de "pueblo elegido" de los judíos con la presunta intención de dominar y utilizar a esa misma humanidad.

Wagner podría ser, incluso, encuadrado dentro del pensamiento *völkisch* de la *Konservative Revolution* alemana. Lo fundamental para esta corriente era salvar al pueblo alemán del proceso de degeneración que lo amenazaba, subrayando la importancia de la "raza" como elemento singularizador del "volk" (pueblo). La raza, sin embargo, no era contemplada desde un punto de vista puramente biológico o material, sino como una especie de comunión entre lo corporal y lo espiritual. El movimiento *völkisch* asumía, además, una gran "religiosidad estética", ya sea en forma de un cristianismo germánico renovado, o mediante la recuperación de antiguos cultos paganos, presentes en la obra wagneriana.

A pesar de la historiografía panfletaria, el pensamiento wagneriano, no obstante el apoyo incondicional de Hitler, no tuvo demasiado éxito en la Alemania nazi, que se decantó mayoritariamente por su enemiga filosofía nietzscheana, en medio de la fraticida guerra intelectual que mantuvieron el compositor y el filósofo. Wagner y Nietzsche, una vez superado su idilio artístico inicial, mantuvieron un crudo enfrentamiento ideológico (Friedrich Nietzsche. "Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo", ER. Revista de Filosofía nº 14, 1992), controversia que luego se reproduciría, en el seno del nacionalsocialismo, entre los seguidores del filósofo y del compositor, aunque sería la doctrina nietzscheana la que obtendría la mayoría de adhesiones, puesto que la concepción del mundo wagneriana se refugió en restringidos círculos intelectuales y artísticos que le restaron popularidad en la Alemania nazi, pese a contar con el mecenazgo hitleriano. Mientras los nazis más radicales rechazaban la visión ética y mística del compositor y utilizaban el "superhombre" de Nietzsche para justificar el sometimiento de los más débiles, los minoritarios círculos wagnerianos hacían de la compasión de los fuertes hacia los menos dotados una virtud ennoblecedora (Alfred Lorenz, "Parsifal als Übermensch", Berlín, 1902).

En cualquier caso, la ideología racial de Wagner se centra sobre su reconocimiento de la desigualdad de las razas, dado que «que las razas más nobles pueden llegar a dominar a las inferiores, y que por su mezcla nunca llegarán las razas inferiores a ser iguales a las más nobles, sino que, por el contrario, las nobles perderán su nobleza. Esta realidad, por sí sola, sería suficiente para estudiar nuestra decadencia». Así, la mezcla racial, si bien ennoblece en parte a las razas inferiores, también es la causa de la corrupción de la raza blanca, que se encuentra obligada a compartir su sangre en razón de su escaso número.

«Wagner no era un irremediable pesimista, aunque aceptaba totalmente el estado de decadencia de la humanidad que apesadumbraba a Gobineau. Aceptaba la realidad de la desigualdad de las razas, la supremacía de los arios, pero no el pesimismo total, y daba un sentido moral a la raza que no existía en Gobineau. Wagner no deseaba un racismo exclusivista y agresivo. Para Wagner por encima de la raza están el hombre y la compasión y amor a todo ser humano» (Ramón Bau. "Wagner y Gobineau. El sentido racial en Wagner", Wagneriana, 49, 2003).

Por ello, Wagner anuncia una época de decadencia racial y moral de la humanidad, la muerte de la nobleza de sentimiento, que sólo podrá superarse recurriendo a la redención por lo heroico y la religiosidad. El tipo heroico para el músico no es otro que el caballero germano: «este orgullo de la raza germánica es el alma del hombre sincero, del hombre libre, incluso cuando está en condición servil; no conoce el miedo, sino sólo el respeto, virtud que en ese sentido exacto sólo existe en la lengua de los

antiguos pueblos arios». Y la religión no era otra que la del Cristo ario.

Pero Wagner niega que el dominio de una raza sobre las otras sea moral: la superioridad y la moralidad del ario debe ponerse al servicio de la humanidad, no para explotarla, ni para aumentar el dolor de los demás. La conciencia moral está por encima de la cualidad racial.

Wagner, no obstante, comparte con Gobineau su teoría sobre la desigualdad natural de las razas humanas, llegando a afirmar «que no tendríamos historia de la humanidad sin los movimientos, éxitos y creaciones de la raza blanca, eso es más que evidente y podemos considerar, sin temor a equivocarnos, que la historia universal es la historia de las mezclas de esa raza con la amarilla y negra, en el sentido de que estas últimas, menos nobles, no entran en la historia más que en la medida en que, mezclándose, asimilan más o menos a la raza blanca. El deterioro de ésta, por otra parte, proviene, evidentemente, de que, infinitamente menos numerosa en representantes que las razas inferiores, se ha visto obligada a mezclarse con ellas, con lo cual, como ya he remarcado, ha perdido mucho más en pureza de lo que podía haber ganado ennobleciendo su sangre en alguna medida».

Y desde este convencimiento, Wagner (Richard Wagner. "El Judaísmo en la música". Wagneriana nº 1, 1977) denunciará la "influencia desmoralizadora del judaísmo" y sostendrá que «la raza judía ha nacido como enemiga de la humanidad pura y de todo lo noble que hay en el hombre», concluyendo que "el judaísmo es la mala conciencia de la civilización moderna" (de su opúsculo "El judaísmo en la música", 1850). No obstante lo anterior, Wagner no sólo reconoce al judío por sus supuestamente reprochables conductas morales (supuestamente, la codicia, la sexualidad enfermiza, la incapacidad verbal), sino también por sus características raciales: el "aspecto físico desagradable" típico del judío "no es una coincidencia puramente fisiológica".

Chamberlain escribirá: «Por lo tanto, para Wagner la corrupción de la sangre y la influencia desmoralizadora del judaísmo, eran las causas principales de nuestra decadencia. La influencia del judaísmo acelera y favorece el progreso de la degeneración, empujando al hombre moderno hacia un torbellino desenfrenado que no le deja tiempo ni para reconocerse, ni para tomar conciencia de esta lamentable decadencia, así como tampoco de la pérdida de su propia identidad. La corrupción de la sangre proviene sobre todo de una nutrición anormal, pero también de la mezcla de razas más nobles con las que lo son menos». (Houston S. Chamberlain, "Das Drama Richard Wagners", Breitkopf & Härtel. Wien, 1892).

Y todo ello, a pesar de contar entre sus amigos con judíos, pues Wagner se centraba en la nefasta influencia que el judaísmo tenía sobre la economía y la cultura alemanas y no en las actividades de los judíos en particular. Con todo, su célebre frase autoexculpatoria "muchos de mis mejores amigos son judíos" no deja de ser un gesto típicamente antisemita, una coartada que pudiera servir ante posibles ataques a su filosofía, pero la realidad es que Wagner siempre alertó a sus colegas contemporáneos sobre el peligro de los "judíos asimilados" que hacían gala de su recién adquirida "germanidad" –los "conversos" en cualquier disciplina siempre han sido los más radicales- para ocultar su "judaísmo" y no ver así mermadas sus posibilidades artísticas, profesionales o económicas.

En definitiva, los dramas musicales de Wagner, en los que contrapone individuos heroicos, típicamente nórdicos, con seres oscuros y demoníacos asociados metafóricamente a una representación maligna del ser hebraico, se convertirán en auténticos himnos de la escenografía nazi, a los que Hitler consideraba como la más elevada representación de la capacidad artística alemana. Pero la manipulación e ideologización posterior de su obra no puede imputarse a la responsabilidad de Wagner.

Por siempre Wagner

Guillermo García-Alcalde

"¡A qué viene tanta historia con el wagnerismo!", clamó Daniel Barenboim. "No oigo hablar de mozartismo ni de beethovenismo, y menos de sociedades dedicadas a su culto en todo el mundo". Me dejó clavado a la silla. Era yo el involuntario provocador de su ira, con una inocente introducción al coloquio que quiso compartir con los wagnerianos de Las Palmas de Gran Canaria. No supe qué decir, y nada dije. Parecía incoherente que uno de los más grandes intérpretes vivos del "Canon de Bayreuth", como se denomina el conjunto de los diez principales dramas wagnerianos, cargase tan enojado contra una manera de hablar puramente indicativa, sin asomo de latría o fanatismo. Después de darse gusto con el responso, remató de esta manera: "Como persona, Wagner no lo merece; como artista, no lo necesita". Judío de sangre y religión, Barenboim no es precisamente sospechoso de antiwagnerismo. Tiene en su haber algunas de las producciones referenciales de los siglos XX y XXI, ha sufrido serios disgustos en Israel haciendo sonar la única música excomulgada por el estado (a veces a traición y fuera de programa, como bis de un concierto sinfónico) y, viniendo a lo más personal, le he visto llorar al final de un Tristán e Isolda que dirigía en su LindenOper berlinesa. Los que conocieron esa preciosa arquitectura del imperio prusiano saben que en el centro de la primera fila de butacas el director sobresale del foso y está tan próximo como el vecino de al lado.

Pasado y futuro del mundo en 16 horas. Doscientos años después de su nacimiento y a ciento treinta de su muerte, la actualidad de Wagner es permanente. La escisión entre las mezquindades de su vida y la suprema gloria de su obra sigue levantando pasiones como las que forzaron a Luis II de Baviera -que enfermaba y languidecía lejos de su música- a expulsarlo de Munich después de haberle cedido un palacio, pagado sus deudas portentosas y procesado el escándalo de su vida adúltera con Cosima von Bülow en la provinciana capital de un pequeño reino que, como tantos otros hasta un total de casi cuarenta, acabaría aducido por Bismarck para su kaiser.

El insoportable ególatra nacido en Leipzig el 22 de mayo de 1813 es hoy considerado por muy respetables estudiosos como el más grande de los genios de la especie. El conjunto de sus dramas, especialmente la tetralogía El anillo del nibelungo, en la que invirtió 25 años de trabajo y dura 16 horas, es, para ellos y para otros más sensibles que estudiosos, la mayor obra de arte de la Humanidad. Produce escalofrío la simple evocación de las creaciones del arte y el pensamiento que quedan por debajo de ese nivel después de habernos acompañado toda la vida enseñándonos a sentir y discernir. Suena frívolo hablar del genio en términos de "ranking", pero es un hecho que la onda expansiva del wagneriano no ha tocado techo ni parece que pueda alcanzarlo si se tiene en cuenta que todos los cambios del mundo y de las sociedades, profundamente transformados desde las revoluciones y las guerras del sigo romántico, siguen latentes en una interpretación de los mitos wagnerianos que, tarde o temprano, siempre llega. Los pseudo-cuentos infantiles de sus dramas mitológicos adquieren en el análisis de los filósofos y los sociólogos la profundidad de campo que les permite totalizar una concepción integral del mundo, sea cual sea la ideología del visor aplicado. El dramaturgo británico George Bernard-Shaw, que asistió en 1876 a la inauguración del teatro de Bayreuth con el estreno de la tetralogía completa, fue el primero en elaborar una lectura rigurosa y convincentemente socialista del Anillo (su libro "El perfecto wagneriano" es constantemente reeditado); pero de entonces a hoy se han diversificado los enfoques ideológicos con asombrosa solvencia intelectual.

En ocasiones no son los ensayistas, sino los grandes artistas de la dramaturgia y la escenografía, los que muestran intuiciones iluminadoras en el campo de creación propio de Wagner, buena prueba de su capacidad inspiradora. Porque siendo uno de los operistas más representado de nuestro tiempo, justo después que Verdi y Puccini, la bibliografía a él dedicada es muchísimo mayor y los revolucionarios del teatro se sienten llamados a probar su invención con Wagner, mucho más que con los italianos. En este punto es obligado citar la nueva era iniciada en 1976 por Patrice Chereau y Perre Boulez, cuando el festival celebraba el centenario del estreno de la epopeya de la toma del poder, por la criatura humana, vencedora de un cosmos poblado por decadentes dioses, gigantes en extinción, héroes caídos en combate y ambiciosos enanos, alegorías, en definitiva, de la especie humana y su presencia en el mundo. Esta idea de la humanización de los poderes de la Tierra, y la de redención por amor, tomaron sucesivamente cuerpo en escenas concebidas en el núcleo de la revolución industrial del XIX, la lucha de clases, la tensión de los bloques político-ideológicos, la destrucción de la Tierra por el armamento nuclear, la conquista del espacio o el envenenamiento de la naturaleza; es decir, todas y cada una de las preocupaciones colectivas de la especie, simbolizadas en la peripecia profunda de unos personajes fantásticos que siguen cantando en versos inflamados un texto de apariencia esotérica. Me pregunto si sería posible una representación semejante -sin alterar una sola palabra- de la tragedia griega, el Fausto de Goethe o la dramaturgia de dos genios españoles que Wagner amaba por encima de toda medida: Cervantes y Calderón."

"Nazificado". Obviamente, entre esas concepciones que encuentran el mundo en los versos y, sobre todo, la música de Wagner, están las pronazis. El artista fue "nazificado" más de medio siglo después de su muerte por el oportunismo de un Reich que, con la persecución de los judíos y el Holocausto, empobreció la cultura alemana hasta asfixiarla y se vio en la necesidad de falsear creaciones de primera calidad como la filosofía de Nietzsche (malogré su origen polaco) o la dramaturgia de la música de Wagner, para ubicarse fraudulentamente en el proceso histórico. En el "Canon de Bayreuth" no hay un solo instante antijudío, y los que glorifican la cultura alemana (los torneos poéticos de Tannhäuser y Los maestros cantores de Nuremberg, por ejemplo) lo hacen sobre referencias históricas, no ideológicas. Tan solo en Los maestros cantores hay un canto, el monólogo final de Hans Sachs, en loor de la herencia cultural y la exigencia de defenderla de los enemigos que la acosan, pero ningún verso alude, siquiera indirectamente, a los judíos como causantes del peligro. Por lo demás, los mitos del Anillo son más escandinavos que alemanes y proceden del tronco común de las lenguas indoeuropeas, mucho más extenso que el suelo alemán en toda su historia y derivado de remotas leyendas caucásicas, como explica la imponente escenografía de George Tsypin para el Anillo de Gergiev en San Petersburgo, que pudimos ver en espacios españoles. El mar de El holandés errante también es escandinavo, el país de Lohengrin es Brabante, Tristán e Isolda sucede entre Irlanda y Cornualles, y el centro simbólico de Parsifal es Montsalvat, mítico enclave pirenaico.

La ópera que Hitler prefería no era una de las del "canon" sino Rienzi, tribuno romano y después dictador, en el que el "führer" se veía reflejado a despecho de su trágico final. Hitler demostraba con ello un débil criterio estético, pues ese modelo de "grand opera" a la Meyerbeer, larguísimo y un poco plasta (las dimensiones sublimes de la Tetralogía, Meistersinger o Parsifal son otra cosa) no es precisamente lo mejor de Wagner. El problema fue que los propagandistas del tirano encontraron un filón en su obra y en el fanatismo pronazi de la nuera del genio, la inglesa Winifred Williams, que se adueñó de todo el legado a la muerte de su esposo Siegfried -único hijo varón- y de su suegra Cosima, abriendo Bayreuth al monstruo y sus soldados, que gozaron de representaciones reservadas a ellos.

No cuajan los exorcismos. Wagner y su obra fueron instrumentalizados de una

manera despreciable hasta la caída del Reich. Winifred pretendía seguir dirigiendo el teatro y el festival en su reapertura de 1951, pero fue políticamente separada por su hijo Wieland para que el poder no saliese de la familia, aún cuando él mismo mantenía una solapada tendencia pronazi. Pero ya era otra generación. Genial escenógrafo de abstracciones poéticas en medio de las restricciones económicas de la posguerra, Wieland murió pronto y fue su hermano Wolfgang el que tomó las riendas durante más de 50 años, justamente hasta su muerte 2008. Dos libros recientes, "El clan Wagner" y "La familia Wagner", abundan en los avatares de esta tribu singular, uno más sensacionalista y el otro más serio, pero la biografía más completa y fiable sigue siendo la de Martin Gregor-Dellin.

El sambenito antijudío y pronazi también fue calando con el tiempo y es un forúnculo de muy difícil cura. Katharina Wagner, biznieta, que junto a su hermanastra Eva dirige hoy el cotarro de Bayreuth (con riesgo de que el Estado federal y el land de Baviera, que lo pagan, les quiten el mando) intentó con la dramaturgia y la escena de Parsifal más rica e innovadora de las últimas décadas (la del noruego Stepahn Herheim, última en el cartel del festival) el exorcismo casi heroico de llenar el escenario de banderas y gallardetes rojos con la esvástica, pero no consiguió el posicionamiento liberador y crítico que pretendía. De hecho, Katharina ha impedido difundir la producción en DVD. Y es muy reciente la retirada de cartel de un nuevo Rienzi en la DeutscheOper berlinesa por coincidir -no deliberadamente- la fecha prevista para el estreno con un aniversario de Hitler (escándalo monumental). La RheinOper de Düsseldorf retiró el pasado día 7 de mayo un Tannhäuser con escenas del Holocausto. "Cruda, funesta smania!", diría Verdi. La mala conciencia del genocidio judío sigue viva en Alemania, y la vigilancia israelí sobre cualquier salida del tiesto hace lo demás. Que esto siga pillando en medio a uno de los genios mayores de nuestra especie, absolutamente ajeno a todo ello, no deja de ser un signo de contradicción inasumible.

España en onda. En 2001 nos invitó Wolfgang Wagner a una de las meriendas que celebran en un salón del teatro de Bayreuth durante los entreactos de una hora. La larga mesa estaba llena de políticos y diplomáticos que hablaban de sus cosas y apenas de lo que estaban viendo y oyendo en el anfiteatro. Era palpable el sistema de influencias creado por el nieto del maestro para mantener en pie los Festivales, con los presupuestos adecuados para liderar el wagnerismo mundial. Salimos de la sala cuando la fanfarria habitual tocaba el tema del día para avisar del comienzo del acto siguiente. Habíamos presenciado un interesante contraste entre la mística de Bayreuth, por ahora irreductible, y la política del poder en una parcela sustancial de la cultura alemana. Parecía un calco de la dualidad del propio Wagner, habilísimo en sablear a todo el mundo para proyectar su obra al nivel adecuado y darse una vida de lujo que siempre acababan pagando los mecenas, públicos y privados. Reunido con mis amigos, durante el entreacto siguiente, al pie de la enorme cabeza de bronce del maestro que preside un lado de los jardines (en el otro "reina" Cosima), nos propusimos hacer algo en el plano idealista para propagar el legado y fundamos (con toda humildad) en Canarias la 156ª Asociación Wagneriana del mundo. Por más que estas cosas irritasen a Barenboim, el número, ya crecido, de esos entes estrictamente privados, habla por sí solo. La asociación se transformó a los pocos años en el Aula Wagner de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y en el empeño seguimos respaldados por la vicerrectora de Cultura, Isabel Pascua. Pero no es un hecho aislado. En España existen hoy, más o menos activas, seis asociaciones dedicadas al estudio y el disfrute de Wagner, algunas centenarias (Barcelona y Madrid) y otras recientes, en prueba de la presencia que no cesa y crece sin pausa. Las primeras casas de ópera de España ofrecen producciones que en unos casos lideran el desarrollo estético y tecnológico del "canon" (la de La Fura dels Baus en Valencia) y cultivan en otros una presencia de calidad que no se contenta con alquilar producciones exteriores.

La exigida adoración. Persuadido sin la menor duda de su propio genio, la vida de Wagner es un viaje acelerado contra la lentitud de la historia, desde la certeza de que todo el mundo vivía para servirle en lo financiero (desastre absoluto y fuga constante de los acreedores), desde la concepción de El holandés errante hasta los últimos días en el "palazzo" veneciano del que salieron sus restos en la "lúgubre góndola" presagiada por su suegro y gran amigo Franz Liszt. No solo se creía digno de prioridad absoluta en los teatros de la época (con toda razón, obviamente) sino en la ayuda de los ricos y en los presupuestos estatales (el embellecido chantaje al rey de Baviera es paradigmático). Un trabajo creativo de la ambición y profundidad del que logró culminar en tan solo 70 años de vida exigía condiciones mínimas de confort y respeto que a veces conseguía y otras arrancaba entre exilios y privaciones. En su juventud parisina tuvo que ganarse la vida como copista musical de otros, escapó del Dresde revolucionario de mitad de siglo mientas su amigo y mentor Miguel Bakunin era encarcelado por el rey de Sajonia, y desde entonces, las residencias en Suiza (el "asilo" cedido por su protector Otto Wesendonk y la casa de Tribschen) fueron la alternativa a las persecuciones. Para él, esas pesadumbres eran inseparables de la condición sobrehumana que se atribuía, insensible a los problemas que pudiera ocasionar en el entorno civil o el familiar. Sus amigos contemporáneos estaban sistemáticamente en un plano inferior y él les hacía la gracia de su trato. Fue el caso, por ejemplo, de Friedrich Nietzsche, que a lo largo de sus 23 estancias en Tribschen (su camino de Damasco) fue objeto de refinadas consideraciones pero también de groseros desdenes y burlas crueles. Aquella mente superior en una frágil estructura emocional lo soportó estoicamente hasta que Wagner "se arrodilló ante Cristo" con su Parsifal. Curioso error del filósofo, que no supo ver en ello el gesto final de autoglorificación de Wagner: el puro redentor que protagoniza el drama es él mismo, y, en interpretación extrema, hasta el propio Cristo.

El amor, complejo asunto. Depredador sexual, sus aventuras son incontables. Muchas de ellas con las cantantes de los teatros en que trabajaba, otras con las esposas de sus protectores (Mathilde Wesendonk fue la más famosa) y hasta Cósima Liszt, ya su esposa legal tras divorciarse de Von Bülow, se indignaba con su lascivia pese a adorarle como a un dios, sobre todo cuando él le metía en casa a la joven Judith Gautier, hija del poeta francés.

Sin menoscabo de su predilección por las mujeres, Wagner se dejaba querer de sus enamorados varones, como el rey Luis, que llegó a escribirle que le amaba "como la esposa ama al esposo", y el mismo Nietzsche, que le aguantaba todo lo imaginable a cambio de que le hiciera caso e incluso caricias, como bien ilustra la película "Richard y Cósima", de Peter Patzak. Que se sepa, ni el filósofo ni el rey conocieron el amor de las mujeres. Es sabido que Wagner gustaba de usar ropa íntima de su mujer y cubrirse a veces con sus batas de seda, pero son signos de una sensualidad exagerada -como todo en él- antes que indicadores de una bisexualidad desmentida por sus aventuras. Ciertamente, el amor nunca es "normal" en sus óperas, a excepción de la única comedia, Los maestros cantores. Es alucinado y ultraterreno en el Holandés, venéreo y platónico a la vez en Tannhäuser, imposible en Lohengrin, culpable en Tristán y frustradamente sacrílego en Parsifal. En los dramas tetralógicos encontramos la pasión carnal de dos hermanos gemelos (Siegmund y Sieglinde en La Valquiria) o la de una tía y su sobrino (Brunilda y Sigfrido). Pero esas reza o anomalías han inspirado la música de amor más conmovedora de la historia. Nada es comparable a los dúos de los personajes citados, con el de Tristán e Isolda en la cima de todos.

En realidad, Wagner llevó a niveles insuperables todos los asuntos y emociones tratado en su música. Puede ser que esta música no guste a todos (particularmente a los que no se molestan en conocerla), pero hablamos del nivel subjetivo del gusto. Más allá del gusto, en la esfera poética y noética de las grandes creaciones del espíritu humano, es Wagner tan fundamental como Homero, Shakespeare, Cervantes o Goethe, y tanto como Bach y Beethoven.

Wagner, mecenazgo e influencia

Daniel Snowman

*T*odo el mundo había oído hablar de Richard Wagner. Vivía en Suiza en tiempos de la guerra franco-prusiana y se congratulaba por la creación de un imperio alemán unificado. Como en el Hans Sachs en *Los maestros cantores*, Wagner era un hombre devoto de Alemania y del arte alemán, un patriota cultural hasta la punta de sus sensibles dedos. Pero como los dioses, gigantes y gnomos de *El anillo del nibelungo*, Wagner también estaba perpetuamente asediado por la necesidad de oro. No por avaricia, desde luego. Las miras de Wagner eran muchísimo más altas como para preocuparse por algo así. Wagner lo necesitaba para financiar sus proyectos artísticos, cada vez más grandiosos.

Wagner tenía la desgracia de haber nacido y crecido en un mundo en el que las formas tradicionales de mecenazgo, regio o aristocrático, habían menguado considerablemente, mientras que las escalas profesionales que los futuros compositores tendrían que ascender aún no estaban sólidamente asentadas. Si Verdi tuvo que sufrir lo que él mismo calificaría posteriormente como sus años en galeras, el relato de los primeros años de Wagner se podría leer, casi, como si fuera el catálogo de una agencia de viajes. Nacido en Leipzig en 1813, pasó temporadas de duración variable desde Dresde, Wurzburgo, Könisberg, Riga, Londres y París antes de volver de nuevo a Dresde. Durante gran parte de todo ese tiempo, Wagner estuvo permanentemente endeudado, sobreviviendo gracias a una combinación de buena suerte (su mujer Minna y él lograron escapar de Riga perseguidos por los acreedores, dando lugar a auténticas situaciones de intriga, espionaje y misterio), trabajo duro, talento innato y una inextinguible confianza en sí mismo. Pero el período más arduo por el que hubo de pasar fue, probablemente, el de aquellos desalentadores dos años y medio en que Minna y él pasaron en aquella cosmópolis operística que era París. Wagner, que ya contaba casi treinta años, estaba desesperado por encontrar una oportunidad de interpretar su emergente *oeuvre*, pero, a pesar de la buena voluntad inicial y de los útiles contactos que Giacomo Meyerbeer y otras personas le facilitaron, Wagner se vio ampliamente ignorado, teniendo que ganarse precariamente la vida haciendo arreglos de la música de otros compositores y escribiendo a menudo atrabiliarios artículos sobre la música que hubiera en cartelera. En algún que otro momento, Wagner había llegado a verse amenazado con ir a la cárcel a causa de las deudas, antes de conseguir un puesto, con un salario regular, en la ópera de la corte de Dresde, donde estrenaría sus propias óperas con un éxito muy considerable. Los triunfos de Wagner en Dresde acabarían en mayo de 1849 con una apresurada retirada por su parte, debido a su connivencia con los movimientos revolucionarios. Cuando abandonó furtivamente Dresde, Wagner estaba, una vez más, fuertemente endeudado. Tuvo que vivir exiliado de su nativa Sajonia durante trece años, pasando la mayor parte de ellos en Zürich, donde se consagró en gran medida a la redacción de obras en prosa y a escribir los primeros borradores de las que habrían de ser sus obras maestras de madurez. Más adelante lo encontramos en Venecia, después de nuevo en París, trasladándose en 1862 a Viena (por aquel entonces separado ya de Minna). A pesar de haber hecho una extensa gira internacional de conciertos, gracias a la cual Wagner esperaba saldar sus deudas, se vería de nuevo amenazado de detención a causa de las mismas. En marzo de 1864 escapó de Viena y se trasladó a Stuttgart, donde se quedó en la casa de unos amigos. Wagner se sentía profundamente desmoralizado y desesperado por su falta de fondos. Sentía – y lo decía bastante abiertamente- que el mundo le debía una forma de vida digna, a él que tanta belleza había dado al mundo. Se encontraba claramente desesperado. Pero entonces, a principios del mes de mayo,

apareció un emisario con una carta del rey de Baviera.

A Wagner nunca le habían faltado admiradores dispuestos a ayudarlo. Él, por su parte, era especialmente aficionado a cortejar a los más generosos (y a menudo a abusar de ellos). Meyerbeer, tan amable con el joven Wagner en París, recibió poco más que desprecio del Wagner maduro. A su benefactor en Zürichs, Otto Wesendonck, lo premió enamorándose de su esposa, Mathilde. Liszt, que le había ayudadoa a escapar de Dresde y que más tarde se convirtiría en su suegro, sería posteriormente considerado por Wagner como una auténtica molestia. Más adelante llegaría la excéntrica reencarnación, más propia de épocas anteriores, de una cuasi obsoleto patrocinio real por parte del más devoto admirador de Wagner, el rey Luis II de Baviera.

Luis había ascendido al trono cuando era un joven de dieciocho años, tras la muerte de su padre en 1864. Uno de sus primeros actos como rey consistió en invitar a su ídolo a la corte de Múnich, pagar las deudas de Wagner y otorgarle un estipendio con carácter regular. Luis era un joven bello, inmaduro y homosexual, muy dado a divagaciones románticas. Además de por su generosidad hacia Wagner, Luis es recordado por haber mandado construir extravagantes palacios, casi de cuento de hadas, como el de Neuschwanstein y el inacabado Herrenchiemsse, con el que pretendía superar al de Versalles. Los esfuerzos, sin éxito, para lograr que el ingenuo monarca contrajera matrimonio terminaron en tragicomedia y su corta vida acabaría en 1886, tres años después de la muerte de Wagner, cuando apareció flotando boca abajo en el lago Starnberg.

La ciudad de Múnich, que durante largo tiempo había sido uno de los grandes centros operísticos de Europa, se sentía orgullosa de una tradición que se remontaba a 1653, el mayor récord de continuidad operística fuera de Italia. Durante siglo y medio, la ópera en Múnich había sido una prerrogativa exclusiva de la corte de los Wittelsbach, la dinastía gobernante, que entretuvieron a sus invitados, desde los años 1750 en adelante, en su exquisito teatro Residenz, diseñado por el arquitecto François de Cuvilliés. Fue allí, precisamente, donde Mozart alcanzó uno de sus primeros triunfos con una *opera seria: Idomeneo.* La ciudad creció y un nuevo teatro abrió sus puertas en 1811, un gran templo griego de columnas corintias donde, en la actualidad, tiene su sede la Ópera Estatal de Baviera. El nuevo Nationaltheater tenía (y sigue teniendo hoy en día) una capacidad para dos mil cien espectadores, aforo que suponía algo así como un cuatro por ciento de toda la población de Múnich. Un teatro equevalente en las actuales ciudades de Londres o Nueva York requería que tuviera cabida para unos cuatrocientos mil espectadores aproximadamente. El Teatro Estatal de Múnich, al igual que tantos otros, fue destruido por las llamas unos cuantos años después, aunque sería reconstruido con dinero procedente de un impuesto sobre la cerveza (al fin y al cabo, aquello era Baviera), volviendo a abrir sus puertas en 1825. El nuevo coliseo estaba coronado por el doble frontispicio que todavía le hace ser un teatro sumamente peculiar. Así eran el teatro y aquella ciudad amante de la ópera a la que Wagner fue invitado por el rey de Baviera en 1864.

Luis se sentía eufórico por tener a Wagner entre su personal. "Yo no soy nada. Él lo es todo", escribiría el atolondrado joven en su diario, en el cual se refería a Wagner como "divino" o como "el Único y el Incomparable". Un proyecto que Luis y Wagner discutieron en Múnich fue la idea de crear un festival enteramente dedicado a la ópera, proyecto que se completaba con la construcción de un teatro con vistas al río Isar y cuyos primeros bocetos fueron elaborados por Gottfried Semper. La idea no llegó a cuajar, pero se había sembrado la semilla. Wagner, por su parte, se las había arreglado para hacerse muy impopular en la corte, en particular, y en la ciudad en general. La gente decía de él que se creía el gobernante adjunto de Baviera y comenzó a referise a él como "Lolus Montez" (Lola Montez fue la amante de Luis I de Baviera, abuelo del rey Luis II). Los celos hacia alguien tan próximo al monarca (y al dinero público) eran probablemente un fenómeno

inevitable y en especial si se trataba de alguien tan increíblemente arrogante como Wagner, a cuya reputación tampoco contribuiría demasiado el hecho de que el compositor iniciase un *affaire* amoroso con Cosima, esposa del director musical de la corte, Hans von Büllow (e hija de Franz Liszt y Marie d´Agoult). A finales de 1865, el lunático monarca no tuvo ya otra alternativa que destituir a Wagner, quien, seguido por Cosima, se fue a vivir Suiza, a orillas del lago de Lucerna. Desde la distancia, Wagner continuó cortejando al rey, tratando sagazmente de mantenerlo al día sobre su trabajo. Sin embargo, y aunque no hubiera sido oficialmente reahabilitado, Wagner era invitado con frecuencia a Múnich, siendo allí precisamente en el Teatro Nacional, ubicado justo en el exterior de la residencia real, donde el mundo oiría por primera vez *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores* y los dos primeros episodios de *El anillo del nibelungo.*



Cuando Alemania se unificó en 1871 bajo un emperador, éste permitió que el rey de Baviera retuviese tanto su título como sus prerrogativas. Y ello permitió a Luis continuar con sus periódicas subvenciones para Wagner y sus obras. Sin las atenciones y dinero que Luis le concedió, muy probablemente Wagner no habría podido acabar jamás la tetralogía del *Anillo* y, con absoluta certeza, no habría sido capaz de financiar y construir el Teatro de los Festivales de Bayreuth, en el que se representaría por primera vez la totalidad del ciclo.

Wagner no fue ni el primer ni el último artista en mantener un comportamiento obsequioso con un rico mecenas, aunque, con toda probabilidad, Wagner usó y abusó de la buena voluntad de su monarca. Luis era un hombre generoso, tanto que la gente que tenía a su alrededor se quejaba de ello. Sin embargo, las sumas que invertía no eran demasiado elevadas. Se ha calculado que, durante los casi veinte años que duró su relación, Wagner percibió una cantidad total menor de la que el rey se gastó en su dormitorio de Herrnchiemsee de un tercio del coste del carruaje nupcial que encargó para su boda, enlace que nunca tuvo lugar. Pero el rey también rechazaba a menudo ciertas exigencias de Wagner. En efecto, después de que Wagner hubiera dejado Múnich y comenzado a pensar en la planificación de su festival y en el emplazamiento de su teatro en alguna parte, Luis insistía, contra los urgentes requerimientos del compositor, en que los estrenos de las primeras óperas de *El anillo del nibelungo* se celebraran en el teatro de su corte (donde Wagner consideraba que serían producciones de nivel inferior). Más adelante, y dado que el sueño de Wagner de celebrar un festival de Bayreuth se encontró con problemas de financiación muy serios y hubo de posponerse en varias ocasiones, Wagner rogó a Luis que le ofreciera un aval, algo que los ministros del rey le desaconsejaron.

Se puede sentir una cierta simpatía por Wagner, porque era un hombre de un maravilloso talento a quien guiaba una poderosa visión artística que él estaba decidido a ver materializada. Sin embargo, es mucho más difícil sentir de igual manera su constante irritación cada vez que el mundo se negaba a darle lo que quería o su capacidad de fingimiento –un biógrafo suyo la llamaría de mentir-, como cuando en repetidas ocasiones trató de sacar dinero a su atormentado monarca. En febrero de 1874, Wagner tuvo una reunión con representantes de la casa real. Éstos le comunicaron que el rey no podía estar de acuerdo en avalar de forma indiscriminada los costos cada vez más elevados de Wagner, pero que le prestaría una sustancial suma de dinero, entendiendo que todos los costos de escenografía, decorados, etcétera, no estarían garantizados mientras que la deuda no hubiera sido cancelada. Algo bastante razonable, se podría pensar. Sin embargo, Wagner volvió a su casa de muy mal humor, según Cosima anotó en el diario

que escribió durante esos años y en el que aparece reflejada, de forma recurrente, lo vejado que Wagner se sentía por la forma en que el rey le había dejado plantado.

Al final de su vida Wagner era casi unánimemente considerado como un genio de voluntad de hierro que, al igual que su adorado Beethoven, había logrado esculpir, por sí mismo, la verdadera esencia de la experiencia humana dándole forma de arte. En las manos de Wagner el arte trascendía el mero artificio, teniendo como fin último la redención de la humanidad. Para algunos, el "wagnerismo" se convirtió casi en una enfermedad y en una fe para muchos otros. Eran también muy numerosos los que le adoraban en su santuario de Bayreuth. Otros, en cambio, lo detestaban, tanto a él como a su obra (Tostói se burló despiadadamente de *El anillo del nibelungo*, afirmando que era un modelo de "arte fraudulento", si bien por aquel entonces Tolstói era muy proclive a burlarse de la ópera en general). Eran muy pocos, realmente, los que conociendo la obra de Wagner permanecieran indiferentes. Para la mayoría de la gente razonablemente educada, las clases medias de todo el mundo, resultaba prácticamente imposible no conocer a Wagner. Estando en Nápoles, Wagner se subió a un tranvía de la ciudad y se sintió muy molesto al encontrarse con un alemán, director de un colegio, que lo reconoció (otras celebridades se hubieran sentido muy halagadas). Con el piano ya convertido en un elemento imprescindible, *sine qua non*, de todo salón elegante, entusiastas y jóvenes aficionados de todas partes del mundo colocaban frente a ellos partituras de los últimos y más populares popurrís wagnerianos.

Wagner fue el más proteico de los artistas. ¿Era un cristiano apasionado o un blasfemo herético, era un santo o un sibarita? Existen numerosas pruebas en la vida y en la música de Wagner que podrían demostrar casi cualquier punto de vista. Wagner fue un revolucionario 8era amigo del anarquista Bakunin) que se vio obligado a huir de Dresde, pero que también cortejó a reyes y káiseres. Un simbolista trascendental cuyo *El anillo del nibelungo* (pensaba George Bernard Shaw) era una mordaz crítica del capitalismo rampante. Un idealista de principios muy elevados que no dudaba en escribir una ostentosa pieza sin sentido si la suma de dinero era lo suficientemente importante. Cincuenta años después de la muerte del Maestro, su indiscutible genio artístico, aliado con su firme germanidad y su crudo antisemitismo, permitió a Hitler apoderarse de la figura de Wagner y considerarla como la de un supuesto precursor del nazismo. Hasta el día de hoy, su música está prohibida en Israel.

En Gran Bretaña, George Bernard Shaw fue uno de los primeros conversos a la fe wagneriana, mientras que entre las ilustraciones más sugerentes de *fin-de-siècle* sobre la imaginación sado-erótica de Wagner destacan los dibujos de Aubrey Beardsley. Por otro lado, al poeta W.B. Yeats y al compositor Rutland Boughton era su calidad trascendental, mística, la que les atraía, al igual que le ocurría al compositor y pianista ruso Alexandr Scriabin. En Italia, toda una generación emergente de músicos y artistas tomaría como referente no a Verdi sino a Wagner. De hecho, algunas de las primeras partituras de Puccini están impregnadas de "wagnerismo", al igual que lo estaban los escritos de ese epítome del nacionalismo romántico italiano que era D´Annunzio. En Francia, los primeros en homenajearlo fueron Baudelaire y Berlioz y a éstos les siguieron compositores tales como Gounod, Saint-Saëns y Chabrier, además de escritores como Stphane Mallarmé y Romain Rolland. El joven Renoir hizo una peregrinación a Palermo única y exclusivamente para tener el honor de pintar al maestro, mientras que Proust escribía sobre su *alter ego* Marcel pasando una tarde introspección mientras escuchaba extractos de *Tristán e Isolda*. Fauré, por su parte, compuso en honor de Wagner el homenaje popular titulado *Souvenir de Bayreuth*. El compositor austríaco Anton Bruckner consideraba a Wagner con un grado tal de respeto reverencial que rayaba en la idolatría. Y en Estados Unidos, donde el Maestro había soñado en vano emigrar, el virus de Wagner se apoderó del país de una forma particularmente intensa.

Richard Wagner y la filosofía

Juan Gregorio Álvarez

Somos algunos los que estamos convencidos de que si no fuera por lamentables circunstancias políticas que se entrometieron en su recepción, Wagner sería considerado hoy como uno de los grandes titanes, a la altura de un Miguel Ángel, un Dante, un Shakespeare o un Beethoven. Pero aquí no vamos a ocuparnos de valorar a Wagner como músico y como artista "total", tarea que dejamos para plumas más autorizadas que la nuestra … Aquí vamos solamente a tratar de indicar y comentar algunas de las relaciones que existen, y que son muchas, entre la filosofía y Wagner como hombre creador y como ideólogo del arte.

Wagner solía decir que su música era más que música. Lo cual provocaba la indignación de Nietzsche en su época de enemistad hacia el Maestro de Bayreuth, y decía entonces Nietzsche: "Así no habla ningún músico verdadero". Si la música de Wagner es más que música es porque en sus óperas o dramas musicales hay, además de música, alta poesía, filosofía, política, ideología artística, "arte total". En lo que respecta a la filosofía es conocida la influencia que el Maestro recibió del pensamiento de Schopenhauer. Conocida es también la amistad con Nietzsche que desembocó en animadversión de éste hacia la obra wagneriana, animadversión que Nietzsche expresó con su habitual brutalidad exquisita.

Pero las relaciones de Wagner con la filosofía empezaron mucho antes. Cuenta el Maestro en su autobiografía "Mi vida" que habiendo ingresado como estudiante en la universidad de Leipzig hizo el esfuerzo, por la época en que había empezado a estudiar música,de asistir a algunos cursos de dicha universidad. Wagner se matriculó en el curso sobre "Fundamentos de la filosofía" de un tal Traugott Krug (autor de un famoso diccionario filosófico de la época que todavía hoy es citado, por ejemplo, por Franco Volpi en su libro sobre el nihilismo); pero no debió agradarle lo allí expuesto porque, nos dice en "Mi vida", una sola lección bastó para disuadirlo de aquel intento. Sin embargo volvió a acudir a unas lecciones de Estética de un tal profesor Weiss, que había traducido la "Metafísica" de Aristóteles y polemizado con Hegel. Este profesor era amigo del tío de Wagner, Adolph Wagner, filólogo clásico de cierto renombre en la Alemania de la época (era conocido por Goethe), que influyó decisivamente en los primeros escarceos intelectuales de su sobrino. Nos dice Wagner en "Mi vida" que las conversaciones que había escuchado entre su tío y Weiss sobre la filosofía y los filósofos le habían producido una gran impresión.

Wagner se sentía cautivado por la distraída manera de ser, la rápida y precipitada manera de hablar y la inteligente y ensimismada expresión fisionómica de Weiss, al que, al parecer, se le reprochaba su falta de claridad al escribir, contra lo que Weiss se justificaba diciendo que era imposible que los más profundos problemas del espíritu humano fueran resueltos por el pueblo. Wagner nos dice que adoptó esta máxima como norma de todo lo que él mismo escribía. Tuvo que dirigir una carta a su hermano mayor Albert, y éste asustado por su estilo creyó que Richard estaba a punto de volverse loco. No obstante Wagner no logró perseverar en las lecciones de Estética con Weiss, pues, nos dice, "mi apasionada tendencia vital de entonces me empujaba a cosas totalmente distintas de los estudios estéticos", y decidió, presionado por su madre, volcar sus esfuerzos en la música, aprendizaje para el que se buscó un nuevo profesor.

Mucho menos conocida que la relación intelectual con Schopenhauer y la amistad con Nietzsche y las posteriores invectivas de éste contra su antiguo amigo es la influencia que Wagner recibió en su primera juventud creativa del "hegeliano de izquierda" Feuerbach. Wagner encontró en el

materialismo y sensualismo de Feuerbach, crítico de la religión y de la culminación espiritualista del sistema de Hegel, un estímulo para su inclinación juvenil a exaltar la libertad de los sentidos. Esta inclinación de primera juventud de Wagner, poco conocida, recibió también apoyo en la lectura que Wagner hizo de la obra literaria, publicada todavía en el siglo XVIII, "Ardinghello y las islas afortunadas" de Wilhelm Heinse, donde se describe una utopía de amantes dedicados a la vez al disfrute sensual y al placer estético superior.

La plasmación musical del primer sensualismo de Wagner está en la muy poco conocida ópera "La prohibición de amar", donde tomando como referencia el argumento de la comedia "Medida por medida" de Shakespeare se critica la hipocresía represora. Muy pronto la ideología de Wagner sobre el amor sensual se complicaría y así ya en la ópera "Tannhäuser" se escenifica la lucha entre el amor carnal y el amor espiritual, con victoria final del segundo. Hasta llegar al mensaje, tan mal entendido y recibido por Nietzsche, de renunciación y opción por la compasión frente a la sensualidad que Wagner ofrece en su última obra, "Parsifal".

Pero la gran influencia filosófica sobre el Wagner maduro fue la de Schopenhauer. El "mago de Bayreuth" encontró un revulsivo filosófico, que plasmaría principalmente en "Tristán e Isolda" y en la concepción final del "Anillo del Nibelungo", en la doctrina del implacable pesimista filosófico sobre una voluntad metafísica presente en todo lo existente que lleva en su manifestación fenoménica a la existencia como un continuo sufrimiento, por su insaciabilidad y por la utilización que esta voluntad hace de los individuos para sus propios fines de continua reproducción de una vida carente de todo sentido teleológico trascendente o histórico, y sobre la necesidad y posibilidad de salvarse de este continuo sufrimiento a través de la renuncia ascética, la negación de la voluntad de vivir o la fruición estética, en la que ya no somos juguetes de la voluntad sino sus contempladores.

En "Tristán e Isolda", los amantes encuentran en la noche y en la misma muerte la fusión con el principio metafísico último de la naturaleza, donde las individualidades aisladas durante el día por la vida convencional quedan redimidas en el reposo común en lo inconsciente, allí donde ya no hay deseo del yo separado que lleva al continuo sufrimiento.

La influencia o la afinidad con Schopenhauer también está presente en la concepción final del "Anillo del Nibelungo", que en principio iba a ser una epopeya de la revolución que podría haber terminado, como señalaba en su libro "El perfecto wagneriano" Georges Bernard Shaw, con el triunfo del amor de Brunilda y Sigfrido sobre los dioses, de lo nuevo sobre lo viejo, con Sigfrido, después de haber roto la lanza de su abuelo el dios Wotan, donde estaban grabadas las runas de los pactos que regían el mundo viejo, uniéndose con Brunilda, castigada por el mismo Wotan, por haberle desobedecido, a permanecer dormida rodeada de un círculo de fuego. Pero finalmente, con "El ocaso de los dioses", se terminó el ciclo de la Tetralogía poniendo en primer plano la renuncia de Wotan a su ambición, la manifestación en él de la voluntad de vivir de Schopenhauer, y con el fin del mundo, entendido éste como el imperio, basado en las convenciones y los pactos que hacen sólido al mundo fenoménico, de los dioses sobre la naturaleza y los hombres.

En su obra antiwagneriana "El caso Wagner", Nietzsche hace referencia a esto de la siguiente manera: "...y tradujo el "Anillo" al lenguaje schopenhaueriano. Todo va de capa caída, todo camina a su destrucción, el nuevo mundo es tan malo como el viejo; la "nada", la Circe india, nos hace señas (...) Brunilda, que según la primera intención, debería terminar cantando un himno en honor del amor libre, haciendo vislumbrar al mundo una utopía socialista,en la cual "todo es bueno", ahora tiene que hacer otra cosa. Ante todo debe estudiar a Schopenhauer; debe poner en versos el cuarto libro de "El mundo como voluntad y representación" (...) El provecho que Wagner debe a Schopenhauer es inmenso. Precisamente el filósofo de la decadencia se dio a sí mismo el artista de la decadencia".

En unos hermosos versos finalmente no puestos en música, con los que iba a concluir "El ocaso de los dioses", Wagner dejó expresada muy bien la idea de la salvación final por la anegación de toda voluntad de vivir que lleva al poder de unos seres sobre otros y su sustitución por el amor como principio redentor último.

El señor Heidegger dejó dicho que Schopenhauer no decía nada más que trivialidades. Por lo menos fue el último filósofo grande (con la excepción de Bergson) que tuvo agallas para ofrecer una cosmovisión completa y metafísica distinta del materialismo y no se quedó en "esoterismos" trascendentales u ontológico-trascendentales que sólo ofrecen el esqueleto abstracto del mundo y de la vida y no su carne, con lo que sólo sirven para el lucimiento de señores profesores de filosofía y no para ofrecer una sabiduría del mundo y de la vida, que es lo que siempre prometió, y según su concepto más alto, el nombre de "filosofía".

Nietzsche, que ya estaba fascinado por su música, se encontró por primera vez, a los veinticuatro años, con Wagner en Leipzig, la ciudad natal del compositor, a través de un cuñado de Wagner, Brockhaus, que conocía a un profesor universitario del joven y brillante filólogo. Comenzó entonces una amistad en las cumbres del arte y el pensamiento, que terminaría con el distanciamiento de Nietzsche y sus ataques furibundos contra la obra y la persona del Maestro.

Pero cuando Nietzsche, viajando desde Basilea, donde era el catedrático de filología griega más joven de todos los territorios de lengua alemana, visitaba a Wagner en su residencia de Lucerna, donde este había encontrado el remedo de un hogar familiar burgués, dejó escrito lo siguiente en carta a un amigo: "es indescriptible lo que veo y aprendo aquí, lo que oigo y comprendo. Créeme, aún viven Schopenhauer y Goethe, Esquilo y Píndaro". Nietzsche cayó bajo el hechizo de Wagner, y también de Cósima, la hija de Liszt con la que Wagner convivía y con la que terminaría casándose.

El primer libro de Nietzsche, "El origen de la tragedia en el espíritu de la música", es un libro puesto totalmente al servicio de la causa wagneriana. En este libro puede observarse cierta influencia superficial, señalada por el mismo Nietzsche en su autobiografía "Ecce Homo", de Hegel, al hacerse consistir la fuente del arte en la síntesis entre los impulsos estético-antropológicos opuestos de lo "apolíneo" y lo "dionisiaco". Para entendernos y simplificando, podemos decir que lo "apolíneo" es la tendencia hacia lo racional-optimista y lo "dionisiaco", el impulso pesimista-irracional del hombre. Lo "apolíneo" se expresa en lo brillante, lo solar, la "bella forma", la imagen resplandeciente como la de los sueños. Lo "dionisiaco" se manifiesta en la "fuerzas oscuras" , la embriaguez "metafísica", la fusión trágica con la totalidad y unidad de la naturaleza, que son aconceptuales y desbordan toda cultura y todo respeto humanos. Esa unidad y totalidad de la naturaleza son las que Schopenhauer había determinado como "voluntad de vivir", entendida no como un fenómeno psicológico del yo empírico, sino como principio metafísico presente en la totalidad de lo existente.

La unión de los dos impulsos, lo "apolíneo" y lo "dionisiaco" sería lo que habría dado lugar a la tragedia griega, y estaría volviéndose a producir, en la época de publicación de "El origen de la tragedia", según Nietzsche, dentro de la obra de Wagner. Esta significaría no sólo un rebrote estético-musical, sino nada menos que toda una renovación de la cultura alemana, que –según una tradición que no es original de Nietzsche sino que es anterior a él y continúa después en una deriva harto problemática –estaría llamada a ser la reaparición en la modernidad del genuino espíritu griego. Frente a la decadencia de la cultura "racionalista", "burguesa" y "alejandrina" dominante a mediados del siglo XIX, Wagner representaría el renacimiento de una auténtica cultura"trágica", que durante la época de los griegos habría dominado en la filosofía presocrática y en el teatro de Esquilo y Sófocles, hasta la fatal aparición de Sócrates con sus superficiales, a ojos de Nietzsche, optimismo metafísico y racionalismo.

La crítica posterior de Nietzsche a Wagner hay que enmarcarla dentro de su intento de superación del romanticismo, intento donde Thomas Mann veía la principal propuesta de Nietzsche. Este antirromanticismo del Nietzsche maduro transcurre por los caminos de la afirmación incondicional, marcada por un fatalismo trágico y dionisiaco, de todo lo dado por el mero hecho de ser esto la "vida", y se opone por tanto a todo idealismo de los "valores", a todo intento de conformar la realidad mediante algo superior a ella, con unos valores que en la plenitud metafísica de lo que para Nietzsche es desvarío idealista se hacen proceder de una realidad distinta a la de este mundo. Frente al idealismo, Nietzsche opone la "fidelidad al sentido de la Tierra".

Hoy mismo hay mucha gente antirromántica que rechaza visceralmente a Wagner. No hace mucho una catedrática de algo decía en la radio que no le gustaba Wagner porque no era "moderno". Pero el romanticismo supone el estado natural y superior de la cultura burguesa, y en una sociedad definitivamente burguesa como la nuestra necesitamos, para no quedarnos en el nivel de lo pequeñoburgués y para elevarnos a lo mejor de la tradición burguesa, buenas dosis de romanticismo.

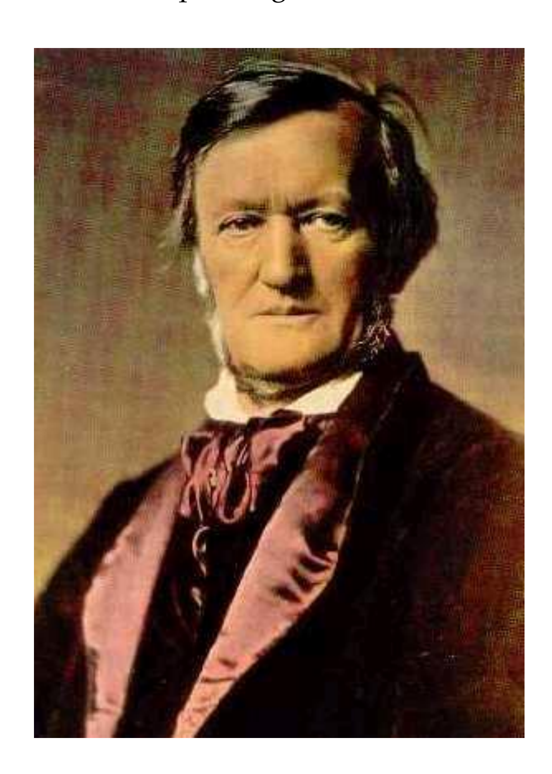
En España tenemos una visión distorsionada del romanticismo porque nuestra tradición literaria romántica es, comparada con la inglesa y sobre todo con la alemana, lamentable y pobrísima. Por esta limitación de nuestra cultura nacional y también por el uso cursi del término "romántico" en el habla cotidiana es fácil tender a asociar lo romántico precisamente con lo pequeñoburgués. Pero el recurso a la expresión artística, literaria y filosófica de altos y nobles ideales y la afirmación estética e intelectual de un mundo superior de valores positivos opuestos a la prosa y vulgaridad del mundo puede ser lo que necesitan nuestros tiempos de "realismo" y "racionalismo", por llamarlo de alguna forma, de tres al cuarto, y en los que la así llamada alta cultura ha sido secuestrada por grupos de especialistas "alejandrinos", academicistas y decadentes totalmente desconectados de la intensificación y elevación afirmativa de la vida. Hasta tal punto creemos que esto es así que nos atrevemos a decir que hoy estamos ante la alternativa romanticismo o filisteísmo. Hay que pasar por la experiencia de las vanguardias y comprenderla, si queremos ser hombres a la altura de nuestro tiempo, como diría Ortega; pero el vanguardismo está hoy totalmente agotado y una renovación, en nuestros tiempos ya seniles, sólo puede darse en forma de una vuelta al pasado.

En su libro "El caso Wagner" Nietzsche tilda despectivamente a Wagner de romántico y neurótico. Dice el filósofo teutón sobre el músico: "El arte de Wagner está enfermo. Los problemas que lleva al escenario -, lo convulsivo de su afecto, su irritada sensibilidad, su gusto, que exigía raíces cada vez más agudas, su inestabilidad, que revestía de principios, sin olvidar la elección de sus héroes y heroínas, considerados como tipos fisiológicos (¡una galería de enfermos!): todo esto reunido representa un cuadro clínico que no deja lugar a duda alguna. Wagner est un névrose."

En su polémica con Wagner es donde Nietzsche se muestra abiertamente partidario de un Sur sereno en su torridez y luminoso frente al brumoso y enervante Norte. Ese carácter clásico y sin fiebres idealistas del Sur Nietzsche lo identifica con su filosofía atenida al "sentido de la Tierra". Musicalmente, Nietzsche representa esta opción por el Sur frente al Norte poniendo la "Carmen" de Bizet, en unos exagerados elogios que muchos consideran mera pose provocadora, a mil leguas por encima de la música de Wagner. En una carta escrita desde Montecarlo, donde había asistido a una representación de "La Gran Vía", Nietzsche también trata de provocar a los wagnerianos diciendo que en ese momento, tras su fiebre wagneriana, la música que le gustaba era la de Chueca. En la misma carta, Nietzsche se muestra entusiasmado con la figura de los tres ratas y su famoso trío de la zarzuela de Chueca, lo cual nos pone sobre la pista de cuál es la verdadera naturaleza del inmoralismo de Nietzsche, más cercano al estar "más allá del bien y del mal" de los ratas que a la figura del criminal o de la

"bestia rubia" que lamentablemente Nietzsche menciona en un desgraciado pasaje de su "Genealogía de la moral".

Especialmente interesantes son las referencias que Nietzsche hace en sus escritos antiwagnerianos al carácter histriónico de Wagner. Éste habría sido, según Nietzsche, un ser teatral y teatrero, un comediante de su propia vida, lo cual representaría para Nietzsche, que había abandonado sus esperanzas en una renovación de la cultura alemana a través de lo teatral, una forma inferior y falsa del espíritu. Hoy día, cuando el ser comediante y saber representar teatralmente son condiciones indispensables para triunfar en la vida, conviene prestar atención a estas observaciones psicológicas de Nietzsche.



El motivo principal que Nietzsche adujo como causa de su ruptura con Wagner fue la supuesta genuflexión de éste ante la cruz cristiana en su última obra, "Parsifal". Pero la causa última psicológico-espiritual de la ruptura de Nietzsche con Wagner la señala a la perfección el que fuera biógrafo oficial de Wagner durante los años ochenta del pasado siglo en el "tinglado" de Bayreuth, Martín-Gregor Dellin:, en su biografía del Maestro publicada en español por Alianza Editorial: "Nietzsche vituperó ante su hermana todo lo que le recordaba a Naumburg [la capital de la comarca natal de Nietzsche, cercana a Leipzig] (...) Quería hacer desaparecer sus años escolares, cuando lleno de infantil pedantería había caminado estrictamente bajo la lluvia porque la costumbre de la escuela prescribía urbanidad durante el regreso a casa. Nietzsche fue más allá de los límites de lo naumburgués como Wagner trascendió los brutales años de Leipzig; pero éste cubrió en la vejez sus desordenados comienzos con el estilo de vida burgués, en tanto el otro intentó sumir en el olvido su cuarto infantil en una rectoría germano-burguesa mediante ataques blasfemos contra todo lo tradicional, lo humillante y lo cristiano".

Concluiremos, en esta segunda sección, con unas indicaciones acerca de lo que sobre Wagner han dicho tres filósofos alemanes del siglo XX (el tercero de ellos todavía en activo a comienzos del siglo XXI)en principio bastante alejados del mundo wagneriano, Theodor W. Adorno, Ernst Bloch y Jürgen Habermas. La obra de Adorno sobre Wagner, "Intento sobre Wagner", puede considerarse una diatriba en toda regla contra el Maestro, escrita por el intelectual crítico judeo-alemán cuando Wagner era elevado a los altares por sus supuestos herederos nazis. Adorno, que también era músico y con una formación muy seria y sistemática, ataca a Wagner también musicalmente y le acusa, por ejemplo, de componer mal en algún pasaje de "Los maestros cantores de Nuremberg" . Se es injusto con Wagner, que tuvo una formación musical tardía (empezó a estudiar música a los quince años) y seguramente irregular y poco sistemática, cuando se le ataca bajo este punto de vista, pues ya fue un milagro que un torbellino romántico, tal como se le ha llamado, como él, lleno de filosofía, literatura e ideología teatral, pudiera asimilar una formación musical suficiente para hacerse un hueco, y grande, en la historia de la música. Conocido es que Thomas Mann llamó a Wagner el "diletante genial", y lo fue, pero un diletante que influyó como nadie en la evolución musical de finales del siglo XIX y principios del XX.

Adorno, obsesionado como estaba por la llamada cultura de masas, asimila el procedimiento wagneriano de los

"Leitmotive"(temas musicales específicos que se repiten cada vez que en el trascurso de la obra aparece en el escenario un personaje, un elemento determinado de la naturaleza o de la acción dramática o se manifiesta un sentimiento) con la técnica publicitaria de los estribillos de los anuncios. Esto no deja de ser una gracieta, no muy lejana de los famosos chistes de Woody Allen sobre Wagner.

Sin embargo, Adorno alaba una obra tan denostada por los antiwagnerianos como "Parsifal", por el carácter "avanzado" de su música, donde en algunos momentos –como, principalmente, en "Tristán e Isolda" y también en algunos pasajes del "Anillo" – empieza a asomar la atonalidad. Si bien es cierto que no sin antes haber puesto en relación la comunidad masculina de los caballeros del Grial que aparece en "Parsifal" con el carácter subrepticiamente homosexual de las fratrías fascistas. El comunista utópico Ernst Bloch, tan querido por los actuales "cristianos de izquierda", tiene unas consideraciones sumamente condescendientes con Wagner, hechas desde su perspectiva de dialéctica materialista "cálida", según su propia expresión que hace referencia al carácter humanista y esperanzado de dicha dialéctica. Ernst Bloch trata de salvar a Wagner de sus connotaciones "reaccionarias", y así nos dice en un ensayo titulado "Paradoja y pastoral en Wagner", citándose a sí mismo: "Pero así la música permanece como prodigio de la muerte y vecina a la naturaleza osiánica, a la lluvia, al otoño y a la profunda ternura de la oscuridad que se abate temprano, al cielo nublado y a las pesadas nubes, a la niebla y a los héroes que cabalgan por la pradera solitaria y a los que se les aparecen los espíritus en forma de nubes, de la misma manera que se les aparecieron a Bach y Wagner, vuelta al cielo que marca la dirección en la que el mundo marcha y se va hundiendo;" , y continúa Bloch, "también esta palabra de la"Filosofía en la música" de "El espíritu de la utopía" no se hubiera podido escribir sin el paisaje wagneriano y sin la luz crepuscular de un día que arde en este oscuro resplandor", indicando seguramente con este dialéctico oximorón que en las luces y las sombras de Wagner, según su parecer, predominaban las primeras sobre las segundas.

Alguien tan poco wagneriano en su temperamento como Jürgen Habermas (hasta el punto de venir a decir en uno de sus artículos, "Sobre el desarrollo de las ciencias sociales y de las ciencias del espíritu en la Reepública Federal Alemana", que afortunadamente los alemanes no son conocidos hoy por cosas como Wagner sino por otras realidades) ha dedicado unas interesantes páginas a la confrontación Nietzsche-Wagner en su obra "El discurso filosófico de la modernidad". Wagner representaría según Habermas, con su intento de reconstruir el espíritu de la tragedia griega para conseguir una integración estético-comunitaria del pueblo alemán, un último episodio, romántico, de la modernidad, mientras que Nietzsche, con su nihilismo que quiere darle la vuelta a todos los valores establecidos en Europa y desbordar toda tradición occidental, habría consumado el primer viraje hacia la posmodernidad. Habermas reivindica en su propia filosofía una continuación racional de la atención a las problemáticas planteadas por el proceso de modernización y de la búsqueda de sus posibles soluciones, a través de su teoría de la acción comunicativa y de su ética discursiva y dialógica, frente a la pretensión de los posmodernos de estar ya instalados en una nueva realidad y una nueva era donde ya habrían perdido su sentido los problemas modernos.

Dice Thomas Mann en "La montaña mágica" que la música, en general, es políticamente peligrosa. Puede serlo si se utiliza como estímulo para buscar lo sublime en el terreno de lo público, pues esta búsqueda siempre termina en tragedia, en el sentido corriente de la expresión. Pero si se utiliza como recurso para hacer un hueco a lo sublime en la vida privada puede ser un buen complemento personal de los valores liberales y solidarios a los que debe limitarse el terreno público de lo político en una sociedad afortunadamente democrática y de capitalismo corregido y controlado como la nuestra.

La obra total

Rafael Argullol

En su ensayo de 1851 *Ópera y drama*, Richard Wagner expuso con notable nitidez sus divergencias con la tradición italiana, así como los fundamentos de su propio proyecto artístico, que culminaría dos décadas después con *El Ocaso de los Dioses*, última jornada de la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*. En el escrito de Wagner subyace uno de los motivos más contradictorios y fecundos de la tradición cultural europea: el hipotético resurgimiento de la tragedia griega en el mundo moderno. De hecho, desde el Renacimiento, esta es una aspiración central tanto en la literatura como en la música, y explica en buena parte el nacimiento de la ópera de la mano de Claudio Monteverdi. No es arbitraria la elección por éste del tema de *Orfeo*, el héroe que es, simultáneamente, en la mitología griega, el primer poeta y el músico primigenio, y al que los humanistas renacentistas señalan como símbolo de un lenguaje artístico integral.

Esta aspiración a la obra de arte total, que en la Antigüedad habría sido encarnada en la tragedia ática, atraviesa los siglos modernos y es acogida con entusiasmo por el Romanticismo. Antes de Wagner la más fenomenal tentativa de reconstrucción de esa visión totalizadora que se atribuía a la escena griega, vino del lado de la literatura, con el *Fausto* de Goethe, obra a la que su autor otorgaba una dimensión no sólo poética sino también operística. Y, en efecto, si bien la primera parte puede ser entendida como teatro más o menos tradicional, la segunda parte de *Fausto* es un desmesurado —y con frecuencia genial— intento de aprehender la existencia en el interior de una arquitectura operística en la que la poesía contenía tácitamente la música. Goethe, que terminó el *Fausto* antes de morir a los 81 años, estaba convencido de haber conseguido una cierta reencarnación de la tragedia griega en la época moderna y, por consiguiente, la obra total.

Admirador incondicional de Goethe, a cuyos textos puso música en diversas ocasiones, Richard Wagner defiende, en *Ópera y drama* y en otros escritos, que la Gesamtkunstwerk (obra de arte total) es el desafío artístico esencial del futuro. La unificación de los lenguajes artísticos procurará un nuevo arte que, a su vez, abrirá el camino de una nueva humanidad. Como si se tratara de un regreso de Orfeo, el poeta y el músico deben ir otra vez juntos. O mejor: ser uno. Ahí radica su violenta discrepancia con respecto a la ópera italiana de su tiempo, a la que acusa de desarrollar una alianza superficial y falsa de las artes, en clara traición a los postulados iniciales de Monteverdi. Frente a la artificiosidad de la ópera italiana, al drama musical propuesto por Wagner se atribuye la recuperación del escenario griego. Por la época en que empieza a escribir el prólogo de la Tetralogía, *El oro del Rin*, hacia 1853, Wagner se ve a sí mismo como a un nuevo Esquilo.

Frente a la artificiosidad de la ópera italiana, al drama musical propuesto por Wagner se atribuye la recuperación del escenario griego

Es verdad que aún lo verá así, aunque más rotundamente, veinte años más tarde, su fascinado amigo, el joven Friedrich Nietzsche, quien, para escándalo de muchos, en E*l Nacimiento de la Tragedia* proclamará a Wagner como Mesías del arte del futuro. En este libro Nietzsche lleva hasta sus últimas consecuencias, y con una brillante y heterodoxa argumentación filosófica, los postulados del compositor alemán en Ópera y drama: tras Bach y Beethoven, los anunciadores del profeta, Wagner redimiría la cultura europea mediante la obra de arte total. Cierto que, transcurridos los años, Nietzsche se lamentaría amargamente de su entusiasmo por el falso Mesías y lo calificaría de Anti-Esquilo. Pero por entonces ya el *wagnerianismo* había construido su teatro de Dionisos en la bávara Bayreuth y el drama musical se había convertido en el gran acontecimiento artístico de Europa.

En realidad Wagner, con las teorías acerca de su propia obra, había proporcionado toda la argumentación para partidarios y detractores. Para el compositor la anhelada unión entre poesía y música, que supondría el acceso a la obra total, únicamente podía producirse en el territorio del mito. En su opinión, la decadencia artística de Europa se había producido por el empobrecimiento de su savia mítica. En consecuencia Wagner se propuso la tarea de recuperar el mito desde el que podría cantar, con nueva vitalidad, el renacido Orfeo. El compositor se convirtió a sí mismo en un poeta que, a través de un impulso colosal, trató de reedificar un monumento mítico a partir de restos legendarios germánicos y escandinavos. Desde este ángulo *El Anillo de Nibelungo* puede ser considerado la realización del sueño órfico de Richard Wagner.

Sus seguidores aceptaron, desde el inicio, con fervor que el músico alemán había creado un nuevo arte a partir de un maravilloso reflotamiento del mito. En consonancia con tal fervor la religión estética del wagnerianismo se extendió por toda Europa y no tardó en derivar hacia las funestas desviaciones que sabemos. Los críticos con Wagner, empezando por el desengañado Nietzsche, alegaron que su reconstrucción del mito no fue más que una impostura al servicio de una concepción decadente. Pero, a pesar de sus acusaciones, ni siquiera estos últimos pudieron negar el poder de la música de Wagner para penetrar en la imaginación de los oyentes.

No creo que nadie esté en condiciones de afirmar si Wagner, como antes Goethe, alcanzó a crear un obra de arte total. Tampoco pienso que esto importe. La virtud de los proyectos casi irrealizables, cuando están en manos de grandes artistas, como Goethe o Wagner, es que siempre liberan energías creativas que escapan a su propia imposibilidad.

El Wagnerianismo como concepción del mundo

Ramón Bau

No dedicamos este artículo para alabar al mejor 'músico' (que horror llamar simplemente 'músico' a Wagner) de nuestra historia, ni para hablar de su obra. No es Wagner el objeto de este trabajo, sino en tanto el arte wagneriano es el camino inigualable para llegar a un objetivo, a la consecución de la persona, al desarrollo completo que lleva a un ser humano a convertirse en persona, dentro de nuestra concepción global del mundo en la que el 'derecho' a ser Persona viene dado por el 'deber' de merecerlo. No se trata pues meramente de pretender alabar la música wagneriana y mucho menos promover la ópera o la música clásica, aunque esto sea muy positivo, sino de comprender el objetivo que buscamos y el camino para alcanzarlo

El desarrollo de la persona

Si un 'ser humano' busca sólo el placer y la felicidad en su vida, si el objetivo es vivir placidamente logrando satisfacer las necesidades físicas y psicológicas en su mayor nivel posible, en ese caso de poco nos puede servir seguir leyendo estas líneas. La visión 'utilista' del hombre visto como 'máquina económica' (incluso considerando la palabra 'económica' no sólo dinerariamente sino en su sentido de satisfacer necesidades), que pretende obtener los medios para vivir feliz, reproducirse y obtener el placer, está absolutamente en otro camino al nuestro.

El Mundo como Representación, diría Schopenhauer, es el mundo de la 'apariencia', de lo superficial y material, que tiene como cúspide a la Ciencia, el conocimiento más perfecto de lo Representativo. Pero tras el Conocimiento se esconde la Utilidad, primera escalera inevitable hacia lo inferior, en plena

representación ilusoria de la realidad, para caer por fin en la Felicidad y el Placer como fin único capaz de alcanzarse en ese camino de lo aparente.

Cuando a alguien se le pregunta cual es su objetivo en la vida, cada vez son más los que contestan "ser felices" y la esencia de esa 'felicidad' es la ausencia de dolor, el cumplimiento de las necesidades (las 'utilidades') y la Posesión de elementos representativos, materiales, capaces de dar ese placer. Y en todo caso satisfacer necesidades psicológicas como seguridad y autoaprecio, sin ninguna referencia a cumplir algún Deber o mejorar su Calidad humana.

Frente a ese camino al centro de lo material, hay otra forma de entender el desarrollo personal, lo que Schopenhauer llamó "La Voluntad", que implica la comprensión de lo perecedero de todo lo Representativo, y pretender una acción trascendente, algo que nos eleve sobre lo humano. Es la Lucha como camino Heroico, no egoísta ni útil.

Cuando un humano acepta que su vida tiene como objetivo su elevación a Persona, acto jamás acabado, una lucha permanente entre las tendencias al Placer de lo superficial, y la Voluntad de Sobrehumanidad, es en ese momento donde se necesita a Wagner. Héroe no es quién acomete actos extraordinarios sino quien acomete su propia vida como un acto contrario al Egoismo utilista. El acto heroico es un desplante de la Voluntad a la Utilidad, y siempre es un acto Trágico.

El Sentimiento y el Arte forman ese camino a la esencia real interna, frente a las apariencias de los hechos materiales. Así pues podemos asumir en nuestra vida un objetivo 'normal', 'representativo', o bien pretender asumir la construcción de la Persona, el camino heroico contra el 'poseer' y el placer material, y de alguna forma, en ese caso, asumir la Tragedia como esencia de la vida superior. Para quien recuerde 'Sigfried', Fafner 'posee' el Oro, y esa Posesión le 'hace feliz', duerme y descansa porque 'lo tiene todo' en su posesión de lo material. Esa es la felicidad 'humana' del que no busca ser 'persona'.

La tragedia como esencia de la persona

Hoy en día lo 'heroico' no es el acto singular de valor sino asumir la vida como un acto Trágico. De alguna forma el debate está entre lo Vulgar y lo Trágico, entre la Utilidad y lo Heroico, entre Representación y Voluntad. Una persona actual tiene la posibilidad de orientar su vida a lo 'util', o sea a esforzarse en cumplir sus necesidades y deseos. El Sentido Trágico de la Vida es superar esa tentación y orientar la vida contra el egoismo, en la seriedad y la superación. Y este camino es una Tragedia en sí mismo.

No hay que entender 'lo trágico' como triste o pesimista, significación salida precisamente de la visión utilista de la vida. Para el utilismo todo lo que es heroico es doloroso, implica una renuncia al placer inmediato de lo material, de alguna forma es 'triste y pesimista'. Lo Trágico siempre significa en parte Dolor, renuncia al placer que da la Posesión y cumplimiento de los egoismos. Pero no significa tristeza en absoluto.

Calderón escribe jocosamente: "Bienaventurado el que vive engañado", que es la expresión máxima de la Representación, de la 'utilidad'. Quien asume la esencia y no se deja engañar por la representación superficial, aparente, de la vida, está condenado a no ser 'féliz', a sufrir, pues la felicidad de 'lo vulgar' se basa fundamentalmente en vivir engañado (en el 'dormir' de la posesión de Fafner), en no profundizar, en engañar la esencia de la persona con argumentos de utilidad superificial.

Una vez me decía un amigo "Si mi esposa me engaña no quiero saberlo, pues así no tendré sufrimiento". O dicho más duro: Si no conozco lo 'trágico' podré disfrutar de lo 'cómico'. Si bloqueo mi sensibilidad profunda podré disfrutar de las apariencias alegres de los bienes, de los placeres instantáneos que da la posesión frente a la tragedia que da el Sentimiento. Poseer da un instante de placer, sentir da una esencia superior, pero a la vez abre la conciencia al sufrimiento, a lo trágico. Placer frente a Deber, lo Cómico frente lo Trágico.

Unamuno escribió "El Sentido Trágico de la Vida", un libro para expresar este camino "la vida es tragedia, y la tragedia es perpetua lucha, sin victoria ni esperanza de ella". De alguna forma la muerte marca el fin de lo trágico… 'la vida es tragedia' pero la muerte es la confirmación del valor de la Tragedia frente a lo Cómico. Si no aprovechamos ese destello de vida entre dos vacios, si no tenemos Voluntad de Poder en ese segundo de vida personal, el significado de esa vida es jocoso, es Cómico, somos nada y vamos a la nada. Sólo el sentido Trágico, el esfuerzo por ser Sobre-Hombres puede dar sentido a ese instante de vida. Darle sentido por el placer y la utilidad de lo representativo es rebajar nuestra calidad humana.

Para Schopenhauer el sentido trágico se resume en la renuncia, en eliminar los deseos egoistas. Para Nietzsche en la Voluntad de Poder, en superarse mediante la Voluntad. El egoísmo para Nietzsche no es imponer la voluntad propia sino orientar esa voluntad a lo bajo y miserable en vez de usarla para un Poder y una superación. Para la Religión la Tragedia es la Compasión por el dolor del mundo. Cada cual trata de buscar una solución a su tragedia personal. Es en este sentido que la Tragedia es la esencia pura del Arte, es la forma extrema de hacer surgir los sentimientos más profundos y menos egoistas, menos útiles.

Y la Política, no la 'política' miserable de lo inmediato, debe ser un acto Heroico para dar a todos la posibilidad del Arte de lo Trágico. O sea establecer las condiciones materiales y sociales que permitan a cada hombre de la comunidad poder desarrollar, si quiere, su personalidad y rebelarse contra el dominio de su placer material, despertar su sentimiento frente a su deseo de poseer, alcanzar por el Arte la sobre-humanidad.

En lo trágico se narran los desplantes de la voluntad sobre el devenir de los hombres. En la Tragedia el Héroe se levanta y mira a la Voluntad que le insulta y lo persigue, está dispuesto a renunciar incluso a la voluntad de vivir por su Honor (su Voluntad de superación). El Héroe con ello no sólo redime sus culpas individuales, sino que combate además el rebajamiento vulgar de la humanidad, nos enseña el camino de redención.

El arte trágico

Todo lo que hemos expuesto hasta aquí nos lleva a entender que es lo que buscamos: una forma de alcanzar esa sensibilidad esencialmente humana que nos eleva y nos separa del egoismo utilista y que nos permite superarnos, ser sobre-hombres. Y ese camino está en el Arte, sólo en el Arte. Si el acto heroico es 'político' tiene un función social, puede ser 'útil' para que otros lleguen al Arte, pero en sí no es el objetivo sino el medio. Lo Político es un medio para lograr lo Trágico en cada persona, dar oportunidad a la Tragedia.

El Arte Trágico es pues pura Voluntad, pura Sensibilidad. ¿Dónde encontramos ese Arte sublime que habla al espíritu directamente?. Fundamentalmente en la Música. "La música inunda el espíritu humano de dulcísimas imágenes oníricas, arrastrándole a una vida diferente, ultraterrena, donde encuentra refugio de las deprimentes penas de este mundo" escribió el compositor E.T.A. Hoffman. "La Música no es como las demás artes, una representación de las ideas o un grado de objetivación de la voluntad, sino que representa a la voluntad misma, directamente obra sobre la Voluntad; esto es, sobre los sentidos, los sentimientos y la emoción del auditorio" ('El Mundo como Representación y Voluntad', de Schopenhauer). "En la sucesión de armonías, y en la denominada melodía, la voluntad se revela con total inmediatez" Nietzsche en 'El nacimiento de la Tragedia'. "Emana de la música una fuerza que se adueña de todo y que nadie es capaz de explicar", Goethe. "La música, aun siendo un lengüaje incomprensible según las leyes de la lógica, contiene en sí misma una fuerza persuasiva para hacerse entender, como no la tienes las mismas leyes lógicas" ('La música del Porvenir' de Wagner).

Vemos así que el camino al arte Trágico, o sea al arte que habla al espíritu directamente, capaz de emocionar y de elevar a la persona, tiene en la Música el elemento más directo, puesto que no precisa de una 'representación' intermedia, no

precisa de pasar por el intelecto, por la Razón, sino que va directamente a la voluntad, a lo sensible. No tiene soporte 'representativo' en la razón.

De ahí inicia todo, de este concepto de música y razón. Voluntad y Representación. Dionisio y Apolo. Ya sabemos como hablar al sentimiento directamente, pero necesitamos además 'decirle cosas', no sólo hacerlo vibrar en sí mismo. La Tragedia es Razón y Sentimiento. Si el artista quiere hacernos sentir y además explicarnos el porqué de las cosas, debe usar la música pero también la palabra, que es la que nos dirá el cómo y el por qué. La Poesía es la expresión Representativa más directamente unida a la música.

"Examinando la poesía de Pound nos daremos cuenta de lo que nos falta en nuestra poesía actual. Porque sí el esqueleto de la dicción poundiana podría ceñirse efectivamente a una conversación 'entre personas inteligentes', la mano del poeta se ocupa de poner en ella todo lo demás. Yo diría que todo ello podría venir a resumirse con una palabra: Música. Pound supo que habría que buscar la música allí donde su divorcio con la poesía se había iniciado, entre los trovadores. Los trovadores supieron presentar la música en el momento en que ésta empezaba a desaparecer como compañera de la poesía". (Estudio sobre la Poesía de Ezra Pound).

Y Schiller nos dice sobre su forma de componer poesía, en una carta a Goethe en 1796: "El sentimiento carece en mí, al principio, de un objetivo determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto ánimo musical y luego le sigue la idea poética". El cículo está empezando a cerrarse: el Arte Trágico se inicia con la música dentro de la Poesía, como la unión entre Sentimiento y Razón, ambas al servicio del Arte. Cuando todas las funciones del Hombre se ponen al servicio de la expresión artística, cuando la persona se siente identificada con el Arte, y el Arte con la Comunidad, cuando la religión, el arte, la inteligencia, todo es parte de una intensa vivencia artística, entonces tendremos el Arte Trágico.

Teatro dramático: el inicio de la búsqueda

Wagner a los 13 años ya había leído mucho Shakespeare, tanto como para escribir un drama titulado "Leubaldo y Adelaida" inspirado en éste. Y a los 15 años había traducido los 12 primeros libros de la Odisea y tratado de imitar algunas tragedias de Esquilo y Sófocles.

Durante varios siglos la máxima y más profunda sensibilidad de había recluido en la música por una parte y en el teatro dramático por otra. Desde Calderón a Schiller o Ibsen, de Bach a Beethoven, el arte de la poesía dramática y la música evolucionaban cada cual por su parte. Wagner dudaba, ¿ser dramaturgo o músico? ¿Expresarse por la palabra o por la música? ¿Ir al intelecto y exponerle los problemas íntimos del ser, como Hamlet hace o bien hacer sentir directamente el alma como lograba Beethoven?. Si Shakespeare nos hacía vibrar por su expresión del drama humano, Beethoven nos llenaba de sentimientos puros.

Aquí y allí, en el Teatro dramático se entreveía una forma incipiente de algo extraordinario. Shakespeare escribe en versos 'yámbicos' que, bien leídos en su inglés primitivo, adoptan una musicalidad increíble. Calderón nos muestra obras de una profundidad mística pero envuelta en una poesía bellísima, en una musicalidad poética que hace que al acabar de oir alguna de las obras calderonianas, sigamos, durante un tiempo, tratando de hablar con esa misma musicalidad. Hay diálogos de Hamlet en los que no se sabe si es más bello lo que se dice o cómo se dice. Y lo mismo pasa con otros pocos dramas poéticos. ¿Qué importa haber visto ya a Hamlet, cada vez que se acude a verlo es una vivencia, no por la 'novedad del argumento' sino por la belleza de su conjunto dramático. Y que importa que "El Gran Teatro del Mundo" de Calderón tenga un argumento conocido y previsible desde el inicio (marcado por el conocimiento de la religión católica) sin sorpresa alguna posible, no es una obra de 'intriga', es la belleza de una Tragedia mística, musical y profunda.

Discurso o melodía, concepto o música, este debate inquietaba al joven Wagner, que al fín, por motivos personales se inclina por la música. Trata de triunfar como músico hasta que su exilio en Suiza le da tiempo para pensar, meditar sobre el Arte, y comprender que el Arte Trágico no es la Música ni la Poesía sino el tronco común de ambas, la Poesía hecha música y la Música con poesía: La Tragedia, lo que él llamará Drama Musical.

En 1849 escribe "Arte y Revolución" donde por primera vez y de forma clara expone el Arte Trágico en su concepción global, el camino hacía el Arte capaz de llevar al hombre a ser Persona. "No podemos hacer una investigación seria de nuestro Arte sin observar la conexión con el Arte de la antigua Grecia. En realidad nuestro Arte no es sino una cadena formada por la evolución artística europea y el punto de partida de esta evolución se encuentra en los griegos" ("Arte y Revolución" de Wagner).

Se rebela contra la música pura, como camino incompleto. "Por la música buscan crear unos efectos que sólo pueden alcanzarse por la palabra clara e inteligible de la poesía dramática" ('Opera y Drama' de Wagner). Ha nacido el Arte del Porvenir, y nace como Ave Fenix sobre las cenizas de la Tragedia Griega. La inspiración sobre donde estaba el origen del arte popular y sagrado, el que debía ser el camino perfecto, queda definida perfectamente en "Arte y Revolución": La Tragedia Ática. Wagner arremete contra la 'Opera', la concepción de la voz humana como un instrumento de la orquesta, contra el divismo del cantante y la subordinación de drama al 'gusto lacrimógeno', a la 'novela musicada'. Escribe 'Opera y Drama' que es el entierro definitivo de la concepción 'operística' de sus obras, de forma que nunca más se confunda a Wagner con un 'músico', ni su arte con la 'ópera alemana'.

La tragedia ática griega

¿Dónde ha existido un Arte entroncado en el sentimiento de un Pueblo, enraizado en su misma vida, un arte alegre en lo trágico, sentido, vivido, asumido por todo el pueblo, que buscara la sensibilidad, no la diversión, la belleza y la espiritualidad, no la Idea o filosofía…. ¿Dónde ha existido un Arte en el que Poesía y Música estuvieran unidas, en el cual hablase la razón para el sentimiento y no para el discurso lógico?. Un Arte religioso, espiritual, unido a las preguntas más profundas del sentimiento comunitario, pero que a la vez no sea 'ultramundano', sino apegado a los problemas del hombre. Este milagro sólo se ha dado una vez. En la Tragedia Griega antigüa, la Tragedia ateniense, ática. Es imposible entender el Arte del Porvenir sin entender que fue ese milagro, su porqué y cómo degeneró, pues su plenitud es el camino que buscamos y su degradación es el reflejo de nuestra degradación.

Grecia tuvo desde sus origenes la idea clara de que el Arte era la conjunción de dos fuerzas, la Belleza y Perfección por una parte, y el Sentimiento salvaje e irracional. Para ello tenían dos dioses: Apolo y Dionisio. Apolo, dios de la Belleza y el conocimiento perfecto, el Sol Resplandeciente, el Sereno. Y Dionisio, el salvaje, la alegría de la primavera y el sentimiento onírico. Las fiestas dionisíacas eran la reconciliación del Hombre y la Naturaleza, donde los animales y las flores rodeaban al hombre en su estado natural.

Mientras para los asiáticos (y más tarde para nuestra civilización decadente) Dionisio se convertía en la justificación de la orgía inferior, en el deseo desenfrenado de placer y de lo meramente físico, los griegos supieron entender que el lado natural y sentimental, salvaje y poderoso del hombre es parte del camino a lo superior, a lo divino, no un camino de rebajamiento y decadencia. Apolo complementaba el éxtasis de Dionisio. Y el Arte griego tuvo en la Tragedia la doble fuente de Razón y Sentimiento. Homero es el ejemplo primero del arte apolíneo, mesurado y bello. Arquíloco es el lírico de Dionisio, exaltado y sensible, canta con pasión su amor y sus desesperos. Y la música era parte de este Arte, Aquiles era cantado con la lira en la Ilíada, y la lírica siempre estaba unida a la música.

De este origen remoto nace la Tragedia. Quizás la obra de Eurípides 'Las Bacantes'

es una de las que muestra más claramente el culto dionisíaco y como los que lo combaten con la 'inteligencia' son culpables. Penteo razona contra Dionisio, y el dios de la orgías nos expone perfectamente cuan distinto es el sentido de la 'orgía' griega a la actual: "- Penteo: ¿Que te parecen las orgías? - Dionisio: Está prohibido conocerlas a los mortales no iniciados. Las orgías de Dionisio se ocultan a la impiedad". Penteo trata de acusar de fomentar el vicio al culto dionisíaco, y Dionisio le indica claramente que la Impiedad y el vicio no saben nada de Dionisio, que es otro el fondo de las bacanales. Dionisio era 'lo vital y la alegría de vivir en la Naturaleza', no el vicio material.

El que actualmente compra un libro con los dramas de Sófocles y los lee no entiende nada de lo que era la Tragedia griega, y por ello no logra captar su importancia y su profundidad. El pueblo ateniense iba al teatro con un espíritu religioso, de plenitud, solemne, cada espectador participaba absolutamente del drama como algo que le afectaba a su vida y del cual iba a sacar provecho como persona. Los actores eran voluntarios del pueblo, no cobraban, era un honor para ellos ser elegidos. La Tragedia se componía de una serie de elementos coordinados para obtener el efecto de Arte-divino. El coro y sus cantos exponían el sentimiento del pueblo ante el drama, la opinión religiosa. La danza y la música marcaban el ritmo del poema: verso, melodía, ritmo, música, danza, todo estaba coordinado para mostrar los sentimientos del drama.

Y lo más importante: la Tragedia no trataba temas vulgares, no tenía en absoluto la idea de presentar una 'intriga', o sea un 'argumento' donde interesase 'lo que pasa'. En absoluto, los temas eran míticos, casi elementos religiosos teniendo en cuenta que para un griego la religión eran sentimientos e ideas, pasiones y vivencias, temas humanos bajo símbolos divinos. Cada dios tenía en el griego una representación vivencial humana, representaba una parte de su vida y de la Naturaleza. Por eso es difícil de captar la totalidad de una Tragedia, pues en el texto cuando se nombra un tema mitológico nosotros no logramos captar (si no leemos un texto comentado a fondo por un especialista) lo que 'quería decir y captaba' el espectador griego al oir ese dios o ese hecho. Y 'leer' el texto no era el objetivo, sino lograr 'sentir' la tragedia.

El 'argumento' era bien conocido por el espectador desde el inicio de la obra, no había pues interés alguno en saber el 'desenlace', sino en admirar el Arte, 'el cómo', y en sentir el dolor y la enseñanza del héroe. Para reforzar esta orientación Eurípides ya ponía siempre un prólogo a la obra donde un dios explicaba todo el desenlace, marcaba las razones y problemas de la obra, de forma que eliminase el interés por el 'que pasaba' a cambio del por qué y cómo pasaba. Los grandes Trágicos de los que quedan obras abundantes fueron Esquilo y Sófocles, ellos fueron las cumbres de esa época, hombres de la Polis ateniense, que habían luchado contra los persas y que eran además respetados por el pueblo. Sus tragedias eran clases de ética y de sentimientos. Sófocles fue nombrado 'general' (responsable político) en honor a sus Tragedias….que diferencia con el mundo actual. Tratemos de ver unos pocos ejemplos de esa Tragedia con Sófocles.

Su "Ayax" es una obra donde se expone como la fuerza sencilla y pura, incluso con la mejor intención, es burlada por el engaño y el destino (en forma de la voluntad de los dioses), de forma que nos expone perfectamente que ni la inteligencia ni la fuerza son puras ni aceptables en 'si mismas', ni prometen nada. Es el Destino, lo dionisíaco, la tragedia del hombre lo que al final lleva nuestro barco de la vida a mares siempre indeseados. Ayax busca inocentemente y con valentía la gloria, pero es burlado por el destino hacia la humillación. Su Honor le obliga a ir a la muerte ante el deshonor no merecido. Los dioses le castigan por su orgullo de creerse fuerte, y los inteligentes muestran ruindad al no ser además nobles.

"Antígona" refleja el mismo tema: dos inteligencias ofuscadas por su 'logos' van conduciendo un tema solucionable de forma razonable hacia lo trágico. Una vez más la inteligencia no sirve cuando las pasiones y el destino marca su camino. Lo 'justo por

razonable' es un camino de perdición si se enfrenta a los dioses (o sea a la Naturaleza y la voluntad). Y sin duda la mejor obra de Sófocles, "Edipo Rey", donde se critica absolutamente la 'inteligencia', el conocimiento, frente a la voluntad y lo dramático. Edipo es inteligente y actua con sabiduría y bondad, pero precisamente cada paso suyo honrado y lógico le llevan paso a paso hacia la perdición. El drama está más allá de la 'sofía'. Las fuerzas de la realidad son superiores a nuestro orgullo de sabiduría. Abatido por la desgracia pese a sus esfuerzos, Edipo se arranca los ojos, demostrando que su error ha sido 'ver', 'saber', cuando debería haber hecho más caso a su sentido humano y menos a su lógica.

¡Como no recordar a Wottan fiando de la 'inteligencia' de Loghe en 'El Oro del Rhin', como esa 'inteligencia' no hace más que llevar a la tragedia!.

Todo el Arte Trágico está centrado en el sentimiento y la belleza, las razones humanas. Pero esta edad de Oro cae en la decadencia más absoluta a partir de Sócrates "el primer griego feo" como diría de él Nietzsche. Es la gran revolución de la Filosofía contra el Arte. Sócrates impone la idea de que el Conocimiento es la Felicidad, que lo bello es lo Cierto. Con ello Grecia entra en el camino de la Filosofía y abandona la pureza de su búsqueda del Hombre por el Arte. El Hombre se convierte en Pensador y los sentimientos en 'irracionales'. Lo Feo es Verdadero y lo Bello es 'superficial'. La Tragedia nueva ya no se parecerá en nada a lo visto y el arte dejará de ser el centro de la belleza y la vitalidad para ir al Diálogo, a la Trama.

Veamos las consecuencias de este cambio lamentable: Los argumentos pasan de ser elevados a tratar temas vulgares primero, para luego ser bajos y amenudo escabrosos. El centro de la Tragedia pasa del Sentimiento a la Diversión o pasatiempos. De sentir a distraerse. Ser actor pasa de ser un honor dado a voluntarios del pueblo, a ser una profesión pagada, el Arte se convierte en Oficio. De ser una fiesta religiosa de formación humana a ser el pasatiempo de un hombre que trabaja y quiere pasar un rato agradable. De ir todo el Pueblo a ir los que tienen dinero para pagar la entrada. Del Arte Comunitario al Espectáculo Individual. Los finales trágicos se acaban, el que paga para distraerse pide finales felices. La intriga para mantener el interés de un público sin estilo se convierte en lo principal, por ello desaparece el Prólogo que exponía el nudo de la obra. El Corifeo desaparece, pues la voz del Coro era el espíritu del Pueblo griego, la voz moral de su conciencia, y eso no interesa al nuevo público mercantil. Los tipos humanos de hacen estereotipos para ser comprendidos por ignorantes.

Y tras ese cambio de espíritu está la destrucción de la Tragedia como Unidad artística. La música desaparece del 'teatro' y en adelante poesía, música, danza serán caminos separados, egoistas cada uno en su tendencia, pues falta el impulso de un pueblo que quería todo unido para dar sentido global a su Arte. La Utilidad se convierte en lo vital frente al Sentimiento profundo. Cuando leemos esto, ¿No podemos pensar en el Teatro actual?… lo que ahora se llama teatro es la sublimación de ese camino a lo inferior, la cumbre de la bajeza artística iniciada entonces. El Teatro es ahora un Espectáculo para individuos sin aspiración alguna de espiritualidad. Incluso ahora es peor, se pretende normalmente aplaudir los defectos y las limitaciones éticas en el escenario. El teatro 'político' es un paso aun más degradante, es un intento de justificar publicamente la degradación absoluta del utilismo inmediato.

Desde Grecia a nuestros días el arte Trágico, esa necesidad de espíritu y de totalidad artística, ha ido deambulando de arte en arte, tratando de buscar en la música pura, en el Drama teatral, en la literatura, en el ballet o la escultura, su camino, su hilo conductor, buscando ese origen de totalidad artística y vitalista. Pero desde Grecia el mando ha estado más en la Filosofía, la Política (un grado por abajo aun de la Filosofía), la Ciencia (un paso menos todavía) y la Economía (ya el paso definitivo a lo inferior y miserable) que en el Arte.

Es interesante constatar que cuando la decadencia se inicia sale Aristófanes, el gran

Cómico. Porque donde acaba lo Trágico se inicia lo Cómico. La visión de las pretensiones por copiar las formas trágicas pero sin profundidad, provocaron las ácidas burlas de un Cómico-trágico como Aristófanes, un 'Tradicionalista' que se burlaba porque ya no podía llorar. La Tragedia "surge de la fuente de la Compasión y es pesimista por naturaleza" dirá un Nietzsche en sus primeros años schopenhuerianos. El Diálogo y el Logos son optimistas porque buscan sólo lo lógico y no captan el sentimiento y el dolor ilógico, íntimo, no tienen compasión sino razón. La música desaparece… ya Sócrates tenía remordimientos por haber dejado la música (ver "Fedón" de Platón donde Sócrates se acusa de ello), pero el Diálogo y luego 'la intriga' iban a matar todo lo sensible y lo musical.

La renovación del arte trágico

Los grandes intentos de renovar esa idea de espiritualidad global, de Arte para la sensibilidad, han estado siempre en torno a la poesía y la música. Durante siglos las Artes se fueron separando, especializando, creando su propio egoismo y perdiendo su integración con las otras manifestaciones artísticas. Cumpliendo su 'egoísmo' cada faceta artística se desarrolla para expresar lo que 'puede' en su máximo nivel, pero cada arte se enfrenta al mismo tiempo a sus propias limitaciones, una barrera que cada una sóla no pueden traspasar.

Por otra parte la Tragedia se ha convertido primero en Drama y luego en Espectáculo, para ultimamente, en esta desgraciada época, acabar como telenovela. El Pueblo artista se convierte en Público, un público que desea divertirse o distraerse, no pensar y meditar. La 'gente' busca emocionarse con una sensibilidad de folletín, en vez de sentir su capacidad de emoción en elevación de espíritu.

Ahora, cuando vemos una Tragedia griega no podemos imaginar en absoluto lo que significaba para el pueblo ateniense. Nos ha llegado sólo el texto, sin la música ni la danza que lo acompañaban, sin el escenario y la gravedad de su interpretación, y además el texto está repleto de referencias que no entendemos (llenas de notas de pie de página explicándolas) pero que eran inmediatas en su comprensión para el ateniense.

Wagner ya advertía que quien quiere sólo distraerse no necesita un arte elevado. Nietzsche nos recuerda que el griego no iba al teatro a evadirse de su aburrimiento sino a participar en un acto sacro de elevación comunitaria.

La poesía sigue siendo el arte 'razonable' más elevado, el que menos se basa en el Logos, pero le cuesta grandes esfuerzos lograr esa emoción íntima a través de la mera palabra. La música emociona el espíritu directamente pero no logra transmitir el por qué y para qué de esa emoción íntima, deja demasiadas preguntas por responder.

La música trató de unirse a la palabra de una forma artificial, usando la voz como un instrumento más, un 'sonido' de la orquesta. Sólo poco a poco aparece la Opera dramática, en la cual se pretende dar un espectáculo dramático junto a una música brillante. Pero la Opera nace con un lastre enorme: la música es el centro del espectáculo, que va dirigido a amantes de la música, siendo la voz aun sólo un divismo orquestal más, y el drama, el argumento, es como una 'obra aparte' del conjunto musical, que pretende la mayoría de las veces emocionar por lo novelesco y dramático, no por el mensaje sacro o elevado. La novela es la base del libreto operístico, la Opera es una música con una novela adjunta.

El espectador operístico trata de 'escuchar' la música y, cuando la música baja de nivel, trata de 'entender' el argumento de la novela, de su desenlace. Sería injusto no reconocer que hubo en la poesía trovadoresca de la Caballería mediaval, cantada al laud y representada a menudo en teatros populares, un intento serio de alcanzar esa sensibilidad elevada y popular. Pero los tiempos y los medios de una época dura y turbulenta no permitieron un desarrollo mayor, quedando a un nivel estético muy limitado.

El romanticismo inicia por primera vez una búsqueda profunda de este camino

hacia la Tragedia. Al centrar otra vez al hombre en la sensibilidad frente al Logos y la mera 'Belleza', al incluir Dionisio otra vez junto a Apolo, despreciando a Sócrates, se acerca mucho más al centro de la solución. Pero aun así el romanticismo tenía el peligro de lo 'sensiblero', de la tontería sensible. Era preciso unir Apolo a Dionisio también, dar belleza y perfección a la sensiblidad.

El camino es difícil, si vemos una obra como 'El cazador Furtivo' de Weber y el 'Tannhäuser' de Wagner, podemos ver que el 'argumento' tiene temas parecidos pero mientras en Weber la música describe lo exterior, el ambiente y lo popular, en Wagner busca expresarnos los sentimientos internos del hombre. Y si tomamos 'Aida' veremos una bella música 'a un espectáculo pegada'.

Ibsen supo exponer Ideas en sus personajes, hacer un Teatro sensible e inteligente, pero la palabra era un medio escaso para expresar esos sentimientos en su totalidad.

Beethoven trató de exponer los sentimientos más íntimos en su música, pero cuando quiso exponer su canto gozoso supremo, tuvo que recurrir por primera vez a la palabra: La poesía de Schiller en su final de la 9ª Sinfonía.

En este momento de búsqueda sincera es cuando Wagner medita en su exilio suizo, y allí intuye la solución: El Drama músical. La unión total de todas las artes para expresar la Tragedia, un retorno al espíritu de Grecia pero con los medios actuales. La Plástica, la Danza, la Música, la Poesía, la Idea, todo unido en una sola dirección, todo al servicio de un ideal artistico. Y para ello ignorar los temas novelescos, no tratar de exponer en la Tragedia un 'desenlace', ni una idea 'personal', sino centrarla en Valores Humanos, en el Mito, en la Religión (tomando con ese nombre el sentimiento Sobre Humano).

Feuerbach escribe en su obra "El Apolo Vaticano" a este respecto: "No es de extrañar que, dadas sus afinidades, que tienen unas raices profundas, las artes particulares acaben fundiéndose de nuevo en un todo inseparable, que es una nueva forma de Arte. Los juegos olímpicos reunían en una unidad político-religiosa a las ciudades griegas separadas. El Festival Dramático se parece a una festividad de reunificación de las artes griegas".

Mientras Weber compuso la música de su "Euryanthe" antes de tener incluso el texto de esa obra, Wagner iniciaba sus obras por la lectura del Poema, y ese Poema nacía de una sensibilidad y una percepción sentida a través de una vivencia, que quedaba reflejada en un poema, no nacía de 'relato' o una 'historia', trataba de 'contar un argumento'. Escribe Wagner en 'La Música del Porvenir': "Con el Holandés Errante y todas las siguientes obras abandoné para siempre el campo de la Historia en el argumento, penetrando en el dominio del Mito o Leyenda".

El Mito, que es también el centro de las Tragedias de Sófocles y Esquilo o los cantos de Píndaro, penetra directamente en 'lo sagrado', que para un griego era 'lo humano en su profundidad última', en el Ideal humano, no en el Ideal del Logos (en la Sabiduría) sino en la Belleza y la Sensibilidad, las Pasiones y el Destino. Wagner es el primero en comprender la grandeza de la Tragedia ática, su unidad sensible y poética, su base religiosa y su unión total con el pueblo en un camino de elevación, no en un intento de rebajar el arte al pueblo.

Un ejemplo de esa mirada de Wagner a la Tragedia griega puede encontrarse incluso en la forma de composición de una de las obras magnas wagnerianas, la llamada Tetralogía. Una obra que fue tomando la forma de una gran Trilogía Griega con su Prólogo. 'El Oro del Rhin' es en sí un gran Prólogo que resume la base de la obra, sus leitmotiv y su razón de ser, el Oro y el Amor enfrentados, los dioses, gigantes y enanos, todos representaciones cuasi-religiosas en el sentido griego, o sea paradigmas de valores y de sentimientos. Los griegos solían agrupar las obras en Trilogías completas y de ahí esa gran creación de la Nueva Tragedia en Wagner con su Trilogía del Nibelungo, junto a su Prólogo-resumen en 'El Oro'.

'Alejandro', 'Palamedes' y 'Las Troyanas' forman la famosa Trilogía de Eurípides sobre el drama de Troya. Se presentaban las tres tragedias de forma conjunta en las fiestas Dionisíacas, de forma que era importante asistir a las tres para comprender todo el drama en su conjunto, pero de todas formas en 'Las Troyanas', por ejemplo, se inicia la obra con un largo diálogo entre Poseidón y Atenea donde se explica el resumen de todo lo acontecido anteriormente… que es bien parecido a lo que hace Wagner a su vez en su Tetralogía.

Es interesante exponer que de la misma forma que las Olimpiadas, festividad extraordinaria y mística en Grecia, se han convertido ahora en competiciones/espectáculo de bajísima calidad humana y nula elevación, en un 'acontecimiento deportivo' para masas con afán de distracción y centradas en el dinero de la publicidad; de la misma forma que nos es imposible ahora entender lo que sentía un griego en una olimpiada viendo lo que actualmente significa ese mismo nombre, algo similar pasa con la Tragedia. Es difícil comprender su esencia originaria a base de leer su texto y comprenderlas con la mentalidad del 'teatro' actual. La Opera es una mala copia simiesca de la Tragedia, como las Olimpiadas de Samaranch y Cia. (Negocios Olímpicos Sociedad Anónima) son una mala copia mercenaria del Juego Olímpico griego.

La rebelión de los filósofos

Con el Logos, la Razón, empieza en el mundo el reinado de lo 'Representativo'. Sócrates, y tras él Aristóteles, mataron en Grecia la Tragedia y el instinto, el sentimiento de alegría Natural, la vitalidad de lo irracional, para concluir en 'El Pensador' como Ideal de Belleza.

Nietzsche fue sin duda el gran denunciador de esta tiranía, de lo 'feo pero sabio' frente a lo Bello y Vital. De lo 'racional' frente a Apolo-Dionisio. Todo el futuro postsocrático es una cadena que forja la Filosofía, mientras el Arte quedará en segundo plano, subyugado al pensamiento, como una actividad 'de lujo', segundaria, 'diletante' para espíritus ociosos.

Por eso cada Arte se va a desarrollar cerrado en sí, explorando sabiamente sus posibilidades técnicas, pero descuidando cada vez más su origen como expresión de un sentimiento vital y mítico. En el mundo actual este camino del 'Arte' hacia lo 'Útil' ha llegado a su culminación absoluta con el arte-decorativo, o el 'arte-conceptualista', la expresión de ideas o colores, de abstracciones y políticas, al arte-basura de la economía de Mercado. "A la Filosofía y no al Arte pertenecen los 2.000 años transcurridos desde la decadencia de la Tragedia griega hasta nuestros días" (R. Wagner en "Revolución y Arte").

Y es que la Filosofía va poco a poco degradándose en Ciencia ('La Crítica de la Razón Pura' y el 'Marxismo' son dos intentos de reducir el Logos a Ciencia) y la Ciencia se convierte de forma inmediata en Tecnología, en Utilismo, y a la postre en Economía. El arte¿? actual es el resultado de la expresión de un mundo 'económico', material, donde se expresa el estilo de un Banco y se decoran edificios de negocios.

La Filosofía Utilista es lo que se llama ahora Política: "Lo político es tener siempre predisposición sólo para lo inmediato y posible, ya que sólo así resulta posible el éxito, y sin éxito la actividad política contituye un sinsentido" (Wagner en su carta a Roeckel 1862). El éxito en lo inmediato es el Valor de lo económico, y a la postre es el nacimiento del hombre-económico, el fin del Super-Hombre.

Toda la degradación de la Humanidad nace de olvidarse de su camino hacia lo Trágico para seguir el camino de lo Útil. Del Arte a la Economía. Por eso nuestra lucha es por volver a lo Vital, a lo Sensible, a lo Humano, no como reflejo de Derechos e Ideas, sino como desarrollo de potencialidades superiores, anímicas y sensibles. Y Wagner es el camino único que nos lleva a Monsalvat, el refugio del Graal, del Espíritu o del Sobre-Hombre.

Primero Schopenhauer, luego Nietzsche y Feuerbach o Kierkegaard han sido los primeros en romper el maleficio del Logos como opresor de la Persona, y devolver el vitalismo y la Voluntad a su puesto de reinado cooperante con la Razón. Han

vuelto a ese dúo Apolo/Dionisio que jamás debió romperse. "La Belleza en Acción es Arte" dijo Wagner, o sea: Apolo junto a Dionisio.

Mientras Descartes, Kant, pero sobre todo Hegel y Marx representan la vía contraria, el continuo intento de reducir al Hombre a un Logos-económico, a un utilismo de la razón. Pero si bien Schopenhauer o Feuerbach 'piensan' sobre la tiranía del pensamiento, y Nietzsche fundamenta intelectualmente en 'El nacimiento de la Tragedia' lo que Wagner está meditando y componiendo en su exilio, sin embargo Sólo Wagner es capaz de Construir ese nuevo mundo, ese Arte del Porvenir.

Wagner no es un filósofo, es el realizador máximo de la realidad de un camino artístico para la Redención del Hombre.

"Allí donde un día acabó el Arte, se inició la Filosofía y la Política. Allí donde ahora acaban el político y el filósofo debe empezar el artista" (Wagner en 'Revolución y Arte'). Esta es la gran Revolución, la Regeneración de la Tragedia, un porvenir de sensibilidad y vitalidad para una humanidad redimida de materialismo y utilismo razonable.

Wagner no sólo es el 'descubridor' del camino de la Redención por el Arte Total trágico, sino que además logra lo más difícil: producir la cumbre suprema de este Arte, los dramas más extraordinarios, cuajados de una música excelsa y de un poema profundo.

Ni una sola de las obras wagnerianas posteriores a 'El Holandés' tiene una sóla concesión a la vulgaridad o a lo superficial, a la música ni a la fama o al público. Cada obra es un resultado perfecto de un Ideal llevado al extremo, con un poema extraordinariamente construido, una música al servicio de los sentimientos expuestos en ese poema, una plástica teatral cuidada y expresiva, en fin, una obra de Arte Total sin fisuras ni altibajos.

Esto es lo que no pueden perdonar a Wagner los seguidores del Oro, los que renuncian al Amor en favor de la Utilidad. No pueden combatir a Wagner porque no son sus 'ideas' lo que deben combatir sino su Arte, y éste es invencible en su calidad.

Nietzsche contra Wagner

Es de todos sabido que Nietzsche fue el primer pensador de importancia que apoyó a Wagner de una forma absoluta, total. Wagner era ya bien conocido, pero estaba exilado en Tribschen, donde ya había madurado totalmente las bases de su Arte Trágico, pero no había logrado aun en absoluto ninguna repercusión pública entre los medios filosóficos y universitarios alemanes de su idea del Drama Musical. Era aun despreciado por la sociedad intelectual aunque ya era conocido como artista. En ese momento crucial el único apoyo radical absoluto e importante que recibe por parte de un 'intelectual de fama' es ni más ni menos que el de un Catedrático de Filología en Basilea, famoso por ser uno de los más jóvenes de Alemania (24 años), un brillante joven conocido en el mundo académico alemán y respetado como helenista.

Friedrich Nietzsche, quien contra todos los consejos de sus protectores (especialmente tuvo que enfrentarse a Ritschl quien le había apoyado para lograr la cátedra), en 1870 se lanza a una serie de conferencias universitarias ("El drama musical griego" y "Sócrates y la tragedia") para defender la visión artística de Wagner. Wagner le anima a escribir un libro global que fundamente su idea dramática. Y Nietzsche en 1972 edita 'El nacimiento de la Tragedia' que es la base filosófica y erudita para sobre ella situar las ideas wagnerianas al respecto.

A Niezsche le va a costar este libro una serie de ataques brutales de todos los 'helenistas' alemanes, y un combate largo contra profesores que veían revolucionarias sus ideas, las de Wagner en realidad. Pues si bien el ambiente intelectual alemán podía aguantar que un exilado en Suiza, sin títulos ni formación helenística, plasmase una 'teoría' artística apoyada en una concepción de la tragedia griega, no podían en cambio aceptar que ésta se convirtiera en una propuesta 'intelectual'. Una vez más aparece aquí la 'idea' socrática: el Arte es segundario, lo importante es controlar el

Logos. A Wagner podía dejarsele ‘desvariar’ artisticamente, pero fundamentar con el Arte una lucha contra el Logos, contra la Razón en favor del sentimiento, eso nunca!.

Durante años Nietzsche fue amigo constante de Wagner, pero era imposible que esta situación durase mucho. Nietzsche no era Schopenhauer, tenía una visión mucho más radical, iba a llegar a la ‘muerte de dios’, o sea a las últimas consecuencias del vitalismo, enfrentandose totalmente a la idea de Redención que Wagner exponía en sus obras.

Obras como ‘Genealogía de la Moral’ reflejan ya el estado absoluto de ruptura entre un arte trágico y un pensamiento trágico. Dos caminos que empezaron juntos pero que cada cual siguió su destino. Pero Wagner era fiel a su concepción: Arte Trágico como base del camino redentor. Por ello no prestó la más mínima atención a los cambios posteriores de Nietzsche, puesto que su problema era basar la renovación artística con realidades artísticas, no debatir (el Logos otra vez) sobre filosofía.

Nietzsche en cambio arremetió brutalmente contra Wagner en varios libelos del peor estilo, hasta que más tarde, dejó ya de ocuparse ‘del caso Wagner’. Los libelos anti-wagnerianos de Nietzsche hay que verlos dentro de la prespectiva psicológica de Nietzsche: Este había sido un fiel y humilde wagneriano (su “camello” según dirá el propio Nietzsche en ‘Así hablaba Zaratrusta’), había encontrado en Wagner, y su entorno, amistad y calor vital (el mismo reconoció siempre que sus años de visitas a Tribschen habían sido los más maravillosos de su vida), romper con esas cadenas sentimentales le iba a costar mucho trabajo… los libelos anti-wagnerianos son brutales porque reflejan la lucha interna, el dolor y la dureza del combate entre la fidelidad a su pensamiento por un lado y la amistad , el placer de estar con Wagner por otro. La ruptura por parte de Nietzsche fue dolorosa y radical, fue ‘un rugido de León’ según el propio Nietzsche. Mientras Wagner no tenía nada que dolerse de esa ruptura, no dependía en nada de Nietzsche.

Wagner muestra el camino del hombre sencillo y sensible, que tiene en el Amor y en la Piedad la base de su Dinamismo, su vitalidad combativa no es agresiva ni radical sino en tanto es elevada y sensible. Wagner es Apolo junto a Dionisio, pero a un Dionisio controlado por lo apolíneo, como lo estaba en la Tragedia Griega. Nietzsche es un pensador desesperado, es la Radicalidad, Dionisio puro, libre de ataduras, es la explosión de lo dionisíaco, y como tal es una medicina peligrosa y radical: mata o cura, sin intermedios y con muy poca variación en su dosis.

No creo en la elección entre uno u otro, pero sin duda nuestra Revolución tiene mucho más de Wagner que de Nietzsche, más de Arte que de Filosofía, más de Redención por la Sensibilidad que de llamamiento al nihilismo vitalista, incluso matizado por esa idea de Super-Hombre, de camino a la elevación del hombre, que une un tanto a Nietzsche con el ‘camino a Montsalvat’ wagneriano.

Conclusión

Espero en este texto haber transmitido el origen y el destino del wagnerianismo dentro del Arte y su valor como máxima expresión del Renacer artístico. El Arte como expresión de Sentimientos, de Belleza y Pasión, de valores humanos, como camino de lo genéricamente humano hacia la Persona.

Como desde un Arte elevado y Comunitario, espiritual y sensible, vital y serio, como desde Apolo y Dionisio en perfecta comunión y convivencia, se ha ido deslizando la humanidad hacia "la razón", la Ciencia, lo Útil para acabar en "lo económico". El Arte como espectáculo, como defensa de los valores materiales, como degradación a lo económico, al placer y a la utilidad... cuando no a la pura degradación y corrupción infrahumana.

Ojalá el "Arte del Porvenir" logre ese renacer del espíritu que nos devuelva una Humanidad superior, orientada a los valores sobre-humanos, a la Persona, a los sentimientos y la Belleza, abandonando para siempre el basurero de la decadencia materialista.

La Revolución wagneriana

Isaac Rubio Ferré

Introducción

El objetivo de este ejercicio consiste en analizar algunos de los elementos románticos que aparecen en varios artículos, la mayoría de corte político, que Wagner publicó en gran parte durante los meses que precedieron los levantamientos populares de Dresde en mayo de 1849.

La primera parte del trabajo, que sigue a una breve acotación del problema al que la obra de Wagner pretende responder, gira fundamentalmente entorno al comentario y análisis de dos textos:Die Revolution (La revolución) y Der Mensch und die bestehende Gesellchaft (El hombre y la sociedad establecida). Aquí extraigo los elementos que configuran elataque radical de Wagner a la sociedad de su tiempo y la afirmación incondicional de una época nueva que ya ve despuntar en los levantamientos populares de mediados de siglo XIX. En este apartado dedico también una especial atención al concepto de libertad que manitiene Wagner. Su análisis deberá mostrarnos en qué puntos coincide y en qué otros se distancia de la noción de libertad natural desarrollada por Rousseau en Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres.

Los elementos teóricos implícitos en esos dos artículos sirven como clave interpretativa para comprender el significado del Rheingold, el primer drama musical del Anillo de los Nibelungos. Desde nuestro enfoque, através de las figuras de Alberich, Minne, el Oro..., Wagner reelabora en clave mitológica los motivos revolucionarios de los que se había servido para su crítica radical de la sociedad en los artículos que escribió durante su periodo de Dresde. Esto constituye el contenido del segundo apartado.

La última parte del trabajo tiene como objetivo realizar una revisión de lo expuesto con anterioridad pero desde una perspectiva que echa una luz nueva a la participación de Wagner en la sublevación popular de Dresde.

Lo que he encontrado más interesante de estos escritos es, por un lado, su concepción trágica de la naturaleza, que anticipa, y no en poco, el giro vitalista que dará Nietzsche al pesimismo schopenhaueriano, y por otro, el juicio que le merece el proletariado. Aunque en sus escritos de Dresde parezca sumarse con desbordado entusiasmo a la causa obrera, Wagner, a través del nibelungoMinne en El Oro del Rin, nos presenta esta clase como una estirpe despreciable de resentidos.

A pesar de no abordar la parte que, a mi juicio, es más polémica e interesante de nuestro autor, a saber: la implicación política de su proyecto artístico, concebido como instrumento para regenerar el espíritu del pueblo alemán – y que podría interpretarse como una concreción del proyecto educativo que Fichte presentaen sus Discursos a la nación alemana – las líneas que siguen representan una aproximación a algunos de los temas centrales que se mantendrán constantes en el pensamiento wagneriano,y ofrecen una base a una ulterior profundación en el análisis de la sugerente concepción del mundo de este genial artista.

Acotación del Problema

Los planteamientos teóricos de Wagner parten siempre de la conciencia de una profunda crisis cultural que traviesa todos los ámbitos de la sociedad y que tiene una clara manifestación tanto en la esfera político-institucional como en el campo del arte.

Esta crisis nos es presentada ya en su escrito del 1834 que lleva por título La Ópera alemana[i] como una enajenación, un género de desajustamiento entre lo que podríamos llamar la vida y el espíritu. La causa de esta ruptura se halla en la pretensión de comprender la realidad y regir la vida de los hombres mediante unas formas que han quedado ya obsoletas y periclitadas. Wagner asimila estas formas

obsoletas, que oprimen y no permiten expresar la verdadera naturaleza del pueblo, al movimiento ilustrado. La misma idea será expresada en su escrito posterior El Arte del Futuro. Entorno al principio del comunismo cuando refiriéndose a las conciencias ilustradas les reprocha que su inteligencia es falsa y arbitraria en tanto no responde a la percepción de lo devenido, por maduración, fenómeno sensorial. [ii]

En La Ópera alemana es donde Wagner nombra la causa de la corrupción del arte y la sociedad alemanas mediante el término ilustración. En sus escritos posteriores Wagner dejará de usar esta palabra, y se referirá al enemigo mediante diversos términos. No obstante, los ataques que Wagner lanza contra la Ilustración en este escrito del 1834 son fácilmente proyectables a los que posteriormente lanzará contra lo que llamará la sociedad establecida, la inteligencia anticuada, la burocracia...

La Ilustración aquí nos es presentada como un abuso y un exceso [iii] causante, ya no tan sólo de la precaria situación de la ópera alemana, debido a su falta de sensibilidad para captar la voz del pueblo y crear un acción dramática, sino también como la causante de todos los males de Alemania[iv]. No obstante, según lo que él mismo expone en este breve ensayo, el mal no está tanto en las ideas que afirma el pensamiento ilustrado, sino en la pretensión de ser ilustrado cuando en realidad se es otra cosa distinta. Esto lo ilustra Wagner cuando equipara las figuras de Bach o Mozart con la de Beethoven. Tanto los primeros, a los que considera autores verdaderamente ilustrados, como el segundo, claro exponente del romanticismo musical, han sido capaces de expresar lo grandioso. Y esto es así, principalmente, por su honestidad, porque cada uno de ellos ha dado expresión artística a la naturaleza tal como la sentía. No ocurre lo mismo, no obstante, con aquellos artístas contemporáneos que se afanan en demostrar ser ilustrados cuando en el fondo se mueven y aprehenden el mundo en virtud de una sensibilidad que sólo puede mostrarse mediante unas formas expresivas totalmente nuevas.

El problema entonces es que la ilustración ya no se muestra eficaz para comprender y dar forma a la realidadde su tiempo, y la pretensión de definirse y regirse según sus formas condena al individuo y a la sociedad a llevar una vida inauténtica.

Una prueba palpable de que el arte ya no se muestra eficaz a la hora de cumplir con su objetivo, esto es, expresar artísticamente la naturaleza de un pueblo, se muestra en el modo como ese pueblo recibela actual ópera. Ya nadie cree que lo que allí se expresa responda a un convencimiento propio, pero mientras unos, los críticos y los artistas honestos, opinan que esto se debe a una cuestión de mal gusto y de frivolidad por parte de los compositores[v], Wagner ve el origen del problema en una causa mucho más honda que exige una reformulación total de los fundamentos teóricos en los que se basa la ópera y el arte en general [vi].

Una vez hecho el diagnóstico no parece muy difícil adivinar la terápia que propondrá Wagner para vencer la enfermedad de su tiempo. La única via de salida que se le presenta a Wagner es la deerradicar todo aquello que es y ha sido fruto del movimiento ilustrado. En su escrito de 1834 esta exigencia se encuadra fundamentalmente dentro del campo del arte mediante la exhortación adevenir seres humanos y a desacerse de una vergüenza – esto es, la pretensión de seguir siendo ilustrado en contra de lo que dicta la propia naturaleza – que desde largo tiempo tiene presas nuestra música y, en especial, nuestra música operística[vii]. Quince años más tarde, en pleno periodo revolucionario, Wagner expresará la misma exigencia pero desde una perspectiva muchísimo más amplia que insta a reconocer y adherirse a la fatalidad de la naturaleza, y que en esos momentos empujaba a una acción política revolucionaria dirigida contra todo orden social establecido.

La Revolución

Este bloque del trabajo girará entorno al análisis y el comentario de dos textos que Wagner escribió en Dresde en pleno periodo revolucionario. Der Mensch und die bestehende Gesellschaftvió la luz el 10 de

febrero de 1949 y Die Revolution el 8 de abril del mismo año, un mes antes de su precipitada huida de Dresde. Ambos artículos fueron publicados en el periódico Volksblätter de August Röckel, un destacado revolucionario sajón y compañero de Wagner durante los meses previos a la insurrección popular de mayo. Es de suponer que las conversaciones que ambos mantuvieron durante ese tiempo influenciaron, y no en poca medida, en las ideas revolucionarias de las que Wagner hacia alarde ya no tan sólo en sus escritos de la época sino también en los discursos políticos que leyó ante la Vaterslandsverein, y que le empezaron a ocasionar los primeros problemas con la corte sajona. Fue también a través de Röckel que Wagner conoció a Mihail Bakunin, con el que, a pesar de no coincidir completamente con sus ideas políticas, establecería una amigable relación. Es de suponer que la admiración que suscitó en Wagner la figura de Bakunin diera en empuje a los elementos nihilistas de su pensamiento, que podemos ver expresados en los repetidos cantos a la total destrucción del orden social

Encuentro interesante pararnos un momento a analizar los ataques que Wagner lanza a la sociedad de su tiempo en estos dos escritos, pues las ideas que aquí expone de forma algo avasalladora y torpe nos ofrecen una clave interpretativa para comprender el transfondo ideológico y de crítica social que encontramos desarrollado bajo una forma mitológica en el Anillo de los Nibelungos y, de forma especial, en la acción que aparece representada en el primero de sus dramas, el Oro del Rhin, y que mas adelante pasaremos a comentar.

Con toda seguridad, el elemento más característicamente romántico de este escrito del 1849 es su mesianismo. Al igual que en muchos otros autores que vivieron las revueltas del 1848, aquí encontramos la profunda conciencia de estarasistiendoal advenimiento de una nueva era, que deberá venir precedida del derrumbamiento absoluto del antiguo orden. Wagner se suma de forma entusiasta a esta corriente revolucionaria que concibe como momento de un proceso necesario, por lo que en sus escritos de la época junto con una crítica total al orden social presente, al que ya se refiere como viejo mundo, encontramos la afirmación absoluta e incondicional de un mundo nuevo, en el que el hombre finalmente verá satisfechos todos sus anhelos y esperanzas. Dentro de este fatalismo mesiánico la resistencia militar contrarrevolucionaria que mantienen Prúsia y Austria, aparecen a los ojos de Wagner como últimos vestigios de un pasado cuya única efectividad histórica consiste en la preparación del campo de batalla para el combate final, donde deberá tener lugar su derrota definitiva y la victoria del hombre liberado[viii]. El lugar donde de forma más clara y resumida se expresa esta conciencia és en la afirmación que abre el tercer parágrafo del texto: Sí, lo admitimos, el viejo mundo se viene abajo, uno nuevo surgirá [ix].

Es precisamente en las revueltas populares del 1848, en las que participó activamente, donde Wagner ve la representación del hundimiento definitivo del mundo antiguo y la irrupción de una época más alta y bella, que caracteriza como un tiempo en el que el hombre gozará de una felicidad nunca antes imaginada, en el que finalmente habrá desaparecido de su espíritu el odio, la envidia y la enemistad y, en el que se habrá liberado definitivamente de las cadenas que lo mantenían prisionero.Wagner parece barruntar un mundo en el que el amor vendrá a ejercer su imperio sobre la humanidad, hermandando a los hombres y a las mujeres en una bella y dulce armonía.

Este es el modo en que Wagner dibuja su particular utopía. Como se puede observar en este escrito no hay nada que se parezca a la propuesta concreta de un orden alternativo al existente. La operación que realiza Wagner en este punto consiste en asumir de algún modo los valores revolucionarios del s. XVIII e imaginar una sociedad en la que los ideales de igualdad, libertad y fraternidad entre los hombres hayan llegado a constituirse como una realidad efectiva que venga a regir la vida de todos los hombres. No obstante, la posición que defiende Wagner en este escrito difiere por completo del planteamiento ilustrado en el modo de

concebir la vía que lleva a la realización de esa sociedad ideal. Mientras estos últimos ven en la figura del estado el máximo garante de esos ideales, Wagner considera que sólo mediante la destrucción del aparato estatal - cuyo objetivo fundamental es ofrecer legitimación y cobertura a la existencia de la propiedad privada - y el retorno a una especie de estado natural es posible alcanzar esa situación idílica.

El eminente cambio epocal tal como lo presenta Wagner en la Revolución o en der Mensch und die bestehende Gesellschaft no parece venir motivado por ningún elemento de carácter social, como es en el caso de la visión marxista, sinó más bien por la acción de un elemento natural. No creo que sea del todo arbitrario el uso que hace Wagner al comienzo de este escrito de la figura de un volcán que amenaza con una eminente y definitiva erupción para describir la situación de europa a mediados del siglo XIX. La destrucción del antiguo orden dentro de la representación wagneriana no viene de manos de ninguna masa social, sino de la misma naturaleza que con paso firme viene a ejecutar inexorablemente su ley eterna [x].

Desde esta óptica revolucionaria de corte marcadamente anarquista Wagner interpretará el conjunto de todos los males de la sociedad industrializada de su tiempo como efectos de la desigualdad social que introduce la aceptación de la propiedad privada. En este punto Wagner hará suyos los argumentos que podemos encontrar desarrollados en el tratado roussoniano Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres o en los textos de algunos socialistas utópicos franceses, especialmente de Fourier y Proudhom.

En el texto encontramos un inventario de todos estos males sociales que derivan de un orden civil fundamentado en el reconocimiento de la propiedad privada.

Este orden divide la humanidad en pueblos rivales, en poderosos y débiles, en hombres con derechos y en hombres sin derechos, en ricos y pobres... [xi]. De este modo introduce el odio, la envidia y la enemistad entre los hombres impidiendo de este modo la igualdad y la fraternidad efectiva entre ellos. Wagner pretende deslegitimar este hecho mediante una ingenua apelación al principio de igualdad entre los hombres, que le lleva a afirmar que lo igual no debe dominar sobre lo igual [xii] y a calificar de locura todo sistema social que tenga como fundamento esa desigualdad.

Otra consecuencia de la actual sociedad industrializada es que separa el disfrute del trabajo, y que convierte a éste en una carga para el hombre. De este modo es eliminado el elemento lúdico y jovial que debería tener el trabajo, en tanto que actividad creativa, en la vida de los hombres. Esta fatal separación acaba condenando al hombre a una vida gris y miserable [xiii].

Este mismo orden es la causa que convierte a millones en esclavos de unos pocos y a estos pocos en esclavos de su propio poder, de su propia riqueza [xiv]. La creencia de que en el viejo mundo hay individuos que ocupan una posición privilegiada con respecto a otros no es más que un engaño. Dentro de las redes que el estado ha tejido sobre la humanidad, el hombre pierde su libertad para pasar a depender de su propia producción. Por lo tanto cualquier actitud que vea en la oposición a los levantamientos del 1848 un modo de defender y conservar un status social que se percibe como privilegiado no es más quefruto de una ilusión. La revolución se presenta como una salvación para el conjunto de todos los hombres, pues ofrece a éste un tesoro muchísimo más grande: la posibilidad de que el hombre goce de su libertad natural y originaria.

Esta libertad nos es presentada, de nuevo en boca de la Diosa Revolución, como el ejercicio incondicionado de la voluntad que empuja hacia la satisfacción del placer mediante el uso de la fuerza física:

Que sea la propia voluntad el señor del hombre, el propio placer su única ley, la propia fuerza su propiedad toda, pues lo único sagrado es el hombre libre, y no hay nada más elevado que él [xv].

Esta noción de libertad puede asimilarse de algún modo a la situación en la que se

encuentra el hombre en estado natural según el Rousseau del tratado sobre la desigualdad. Allí el hombre libre,en estado natural, nos es presentado como una criatura que por sus atributos apenas se distingue de los animales:

El hombre salvaje, entregado por la naturaleza al solo instinto... comenzará... por las funciones puramente animales: percibir y sentir será su primer estado, que le será común con todos los animales. Querer y no querer, desear y temer serán las primeras y casi únicas operaciones de su alma... [xvi]

Sus deseos no van más allá de sus necesidades físicas… Escoge o rechaza por instinto [xviii]. La imagen de un estado natural, como situación ideal donde el hombre podria recuperar su libertad perdida, y su oposición a la actual orden civil, origen de todo mal y miseria humana es uno de los leit motivs que encontramos de forma más o menos explícita a lo largo de todos sus ensayos de la época. Hasta lo dicho, este planteamiento parecería abogar poco menos que por la animalización del hombre como único medio por el que le es dado alcanzar la libertad y la satisfacción de todos sus deseos, pero Wagner no se queda aquí. En Der Mensch und die bestehende Gesellschaft, consciente de lo problemático, por no decir absurdo, que resulta de negar la facultad racional del hombre calificará como indigno (Unwürdig) pretender asimilar la naturaleza del hombre racional a la del animal falto de conciencia:

Unwürdig wäre es des vernuftbegabten Mensch, sich gleich dem Thiere, that- und willenlos den Willen zu überlassen. Seine Aufgaben, seine Pflicht erheischt, dass er mit Bewusstsein vollbringe, was die Zeit von ihm fordert [xix].

Lo específico del hombre, y lo que determina su valor y nobleza moral, consiste en cumplir de forma consicente con los objetivos que le impone su tiempo. Su libertad por lo tanto no consiste en un dejarse llevar por los instintos, por aquello que - dicho de modo algo callejero - le dicta el corazón, sino que deriva de la aceptación total y consciente de la necesidad de su destino, que Wagner expresa repetidamente mediante el siguiente imperativo:

Des Menschen Bestimmung ist: durch die immer höhere Vervollkomnung seiner geistigen, sittlichen und körpelichen Fähigkeiten zu immer höherem, reinerem Glücke zu gelangen. [xx]

Todos los derechos del hombre se resumen en una única fórmula que se define a partir de este deber que acabamos de señalar. Como podemos observar, Wagner mantiene un planteamiento que podríamos calificar de clásico en el modo en que tiene de concebir al hombre y su situación en el cosmos. Lejos de los sistemas éticos de la modernidad que, como en el caso de Kant – y, permítaseme esta vulgar simplificación - ven el fundamento de la moral en un principio de autonomía que se construye en oposición a lo natural y que se fundamenta en un sujeto trascendental que no parece mantener ninguna relación de dependencia con la realidad mundana, el hombre, desde la prespectiva clásica de Wagner, es visto como un momento del cosmos [xxi], cuyo fin último y más elevado consiste en salvar la ruptura que lo mantiene escindido de él y, que propiamente, constituye la fuente de todos sus males.

Así es como legitima en este escrito del 1849 la necesidad de echar a bajo la sociedad establecida (bestehende Gesellschaft), pues ésta se interpone en el camino hacia la excelencia del hombre como un obstáculo, que únicamente es posible superar mediante su total destrucción. De aquí que Wagner nos presente los levantamientos populares del 1848/49 ya no como una lucha entre dos contingentes que representan intereses sociales opuestos, sino como una lucha entre la humanidad y una entidad abstracta - la sociedad establecida, que, si bien ha sido producida por el mismo hombre, ahora ésta se ha vuelto contra él reprimiendo sus instintos más puros.

El triunfo del capitalismo

Todas estas ideas, como ya hemos enunciado anteriormente, aparecen tematizadas en clave mitológica en el primer acto del Oro del Rin. El primer acto se abre con la escenificación de la cosmogonia y la génesis del universo y se cierra mediante el robo del Oro cometido por Alberich. Si hacemos una lectura en clave roussoniana

podemos interpretar este acto como la representación del paso del orden natural a la constitución de un estado civil.

Al inicio, el Oro que yace en las profundidades del Rhin es la fuerza que asegura el equilibrio y la armonia entre todos los elementos que configuran el cosmos. Esta propiedad conciliadora - que se manifiesta como un goce luminoso y un ardiente brillo - lo traviesa todo y alegra los espíritus de quienes lo contemplan haciéndolos jugar, danzar y cantar[xxii]. El Oro vendría a representar lo absoluto, el poder eterno e ilimitado de la naturaleza. Este es un poder cualitativamente superior a cualquier otro poder que pueda darse en el universo, incluso el de Wotan, el dios supremo, pues éste no deriva de la naturaleza sino de una convención, de la aceptación de unos pactos. Así se lo recuerda el gigante Fasolt a Wotan cuando ante la resistencia de éste a entregarle el pago acordado por la construcción del Walhal - el fastuoso palacio que debería servir de morada para los dioses -, le espeta:

¡Mantén fidelidad a los pactos! / Lo que eres, /lo eres sólo por pactos;// [xxiii]

Debido al inmenso poder que encierra, El Oro se encuentra protegido bajo una ley inexpugnable, que fija que sólo aquel que renuncia al amor (Liebe) podrá hacerse con el poder del Oro y ejercer un dominio absoluto sobre todo el universo.

En este punto encontramos uno de los motivos que con más insistencia aparecen repetidos en la obra wagneriana y que constituye a la par uno de los temas más típicamente característicos del romanticismo. La idea de la imposibilidad de renunciar al amor parece derivar de los planteamientos que Platón expone en el Banquete. Allí se afirma que el amor es un elemento consubstancial a todo ser limitado. Todo ser limitadopor naturaleza busca siempre aquello que lo complete, que lo constituya como una unidad acabada, perfecta. Él amor es la única facultad que permite al ser limitado unirse con el ser amado y elevarse así a un estado de perfección superior, en el que que su identidad y sus límites habrán desaparecido definitivamente para consituir un ser distinto, surgido de la fusión de los amantes.

Es precisamente por este motivo que la renuncia del amor de Alberich es interpretada desde un punto de vista trágico como un acto de hybris, de desmesura, por el cual transgrede una de las leyes del cosmos, rompiendo de este modo el orden que mantenia el equilibrio y la armonia entre sus partes.

Desde lo que nos confiesa Minne en el tercer Acto del Oro del Rin el robo de Alberich marca el final de una tradición de producción artesanal y el inicio de la revolución industrial y la aparición del capitalismo.

Otrora forjábamos contentos/ adornos para nuestras mujeres,/ deliciosas joyas,/ lindas baratijas de los nibelungos;/ alegres nos reíamos del esfuerzo... / Ahora el malvado nos obliga/ a deslizarnos en los abismos,/ a trabajar siempre/ para él solo. /Mediante el oro del anillo/ su codicia descubre/ dónde se ocultan nuevos / filones en las minas:/ allí tenemos que buscar,/ rastrear y cavar,/ fundir el botín/ y forjar el metal,/ para, sin descanso ni reposo,/ acumularle al señor el tesoro[xxiv]

Antes el Oro era el material que los nibelungos trabajaban artesanalmente para hacer ornamentos y joyas para sus mujeres, tenía un valor de uso, y los nibelungos disfrutaban con su trabajo. Ahora tenemos trabajadores a sueldo esclavizados por el primer burgués de la historia (Alberich) que va aumentando y concentrando el capital extraído del trabajo de los nibelungos. La figura del Nibelheim le viene muy bien a Wagner para situar la aparición de la revolución industrial. En la mitología germánica los nibelungos eran los enanos que vivían bajo tierra y trabajaban los metales. Wagner recrea musicalmente este ambiente industrial al inicio del tercer acto – cuya acción tiene lugar en el Nibelheim - mediante unos motivos que evocan el ruido de las fraguas. Precisamente fue en el ámbito de la metalurgia y la siderurgia, en manos de la família Krumer, donde tuvo origen la revolución industrial en Alemania; y muy probablemente tuviera en mente a los Krumer y a todo su imperio industrial a la

hora de inspirarse para crear el reino subterráneo del Nibelheim junto a la raza de enanos que lo habitan. No es necesario señalar eldesprecio implícito en el uso de estas figuras para referirse tanto al rico burgués como al sufrido proletario.

El poder que ejerce Alberich sobre los demás adquiere un matiz más inquietante y tenebroso con la adquisición del Tarnhelm. La propiedad del Tarnhelm consiste en hacer invisible a aquel que lo lleva puesto. De este modo Alberich, que obtiene el yelmo gracias al trabajo de Minne, ejerce un control mucho más intenso y sutil sobre los nibelungos al psicologizar su poder en el miedo de estos ultimos que no pueden saber cuando estan siendo observados por su enemigo.

En el interior de este orden social el valor del hombre pasa a ser tasado en relación al valor de su trabajo, que se compra y vende como una mercancía. El hombre queda de este modo alienado y objetivizado en un precio. Esta enajenación convertirá a la propiedad privada, que es el aspecto en el que se manifiesta el oro extraído de su contexto originario, en un elemento esencialmente consitutivo y definitorio del hombre. Así se expresa en boca de Alberich:

¡Cabeza y manos,/ ojos y orejas/ no son propiedad mía más/ que este rojo anillo![xxv]

Alles was ist, - endet!

El 21 de junio de 1848 Eduard Devrient - uno de los amigos más cercanos de Wagner durante los últimos meses de Dresden, que debería interceder no pocas veces en las continuas crisis de su matrimonio con Minna - viendo la inutilidad de sus esfuerzos por moderar la actitud de Wagner que amenazaba con ganarse la enemistad de la corte sajona, escribe resignado en su diario: Quiere destruir para edificar de nuevo [xxvi]. Este breve apunte ilustra otro de los aspectos centrales de su personalidad que tiene un reflejo inequívoco en su obra teórica a través de la afirmación absoluta e incondicional de la vida.

En su escrito La Revolución Wagner nos presenta la vida bajo el nombre de la Diosa Revolución caracterizándola a la par como la eternamente destructora y la eternamente rejuvenecedora. El modo en que dibuja la imagen de esta diosa denota una evidente fascinación por lo bélico. Esta Diosa es entendida como un proceso cósmico e inexorable cuyo avance se realiza de modo revolucionario, mediante la destrucción del orden obsoleto para dar lugar a la irrupción de lo nuevo en el mundo. Este devenir no persigue la consecución de ningún fin en concreto, no encuentra apoyo en ninguna entidad trascendental, sino que se justifica por sí mismo, en tanto que proceso creador que posibilita y celebra el advenimiento de lo nuevo, imponiéndose de este modo como principio último de toda legalidad.

La Diosa Revolución corresponde a la figura de Erda - la madre de todos los dioses y el fundamento último de toda legalidad – del Anillo de los Nibelungos. Allí, el contenido de la inexorabilidad de la acción de la Diosa es expresado en el secreto que confiesa a su hijo Wotan: Todo lo que es..., acaba![xxvii]. Este mismo pensamiento lo presenta Wagner algunos años antes en boca de la Diosa Revolución cuando exclama:

Todo lo existe tiene que desaparecer; esta es la eterna ley de la naturaleza, ésta es la condición de la vida, y yo, la eternamente destructora, llevo a cabo la ley y creo la vida eternamente joven [xxviii]

Difícilmente podría haber surgido un pensamiento de este tipo en el marco de una cultura de carácter meridional. Se adivina en su fondo un fuerte protestantismo. Esta absoluta desvalorización de la obra humana, cuya nota característica es la caducidad y su destino la total desaparición, encuentra su correlato teológico en la afirmación del principio de la nulidad de la obra humana. Este principio afirma que la caída del hombre ha traído consigo una irreparable corrupción en su naturaleza. El hombre, por lo tanto, es en esencia pecador y toda obra que produce no es más que un fruto que ya desde su inicio lleva en su interior el gérmen del pecado yla corrupción. Arrojado en el mundo y sin la capacidad de colaborar en su salvación, el hombre se encuentra bajo el gobierno de una fuerza que lo sobrepasa por completo y que

no le es posible comprender. Con este apunte lo único que pretendo señalar es que el naturalismo wagneriano, a pesar de presentarse como una cosmovisión opuesta al cristianismo [xxix], está lleno de matices propios de un espiritu protestante.

Estos elementos que acabamos de señalar nos permiten adivinar el entusiasmo con el que Wagner acogerá la filosofía de Schopenhauer algunos años más tarde durante su exilio en Zurich. No resulta muy difícil establecer una analogía entre la noción de vida en Wagner y el concepto de voluntad schopenhaueriano, como una fuerza ciega e inexorable cuyas acciones no tienen significado alguno, pues no refieren a ningún fin. No obstante, lo curioso está en que la asumción de una metafísica que podríamos calificar de nihilista, tiene como efecto dos praxis totalmente distintas: Mientras en Schopenhauer se busca la eliminación de todo deseo, por ser considerado absurdo y fuente de todo sufrimiento, mediante un ascetismo que busca alcanzar un estado similar al del nirvana, en Wagner, por el contrario,la eliminación del deseo se alcanza por la vía de su satisfacción, lo que le lleva a adherirse por completo a la vida - que se expresa en el individuo a través de sus instintos - y a asumir todo su juego de contradiciones.

El proletariado o la estirpe resentida

Desde este nuevo enfoque, la participación de Wagner en los levantamientos populares de Dresde cobra un significado nuevo. De hecho, su adhesión a los movimientos revolucionarios de 1849 parece obedecer más al placer estético que le produce observar la irrupción de las fuerzas populares amenazando echar abajo el poder institucional, que no al convencimiento de ninguna ideología política. No hay en Wagner, a mi modo de ver, ninguna preocupación sincera por la cuestión obrera. El juicio positivo que le merecen las ideas revolucionarias de inspiración socialista que defiende en sus escritos de mediados de siglo se debe, no a que reconozca en ellas la expresión de unos principios justos, sino a que en ellas ve un potente y eficaz instrumento de agitación popular. Si bien es cierto que Wagner no sentía ninguna simpatía por los valores que defendía la clase acomodada de su tiempo - al menos así lo reflejan sus escritos – aún mucho menos respeto le merecían las clases más desfavorecidas de la sociedad.

El tono paternalista y compasivo con el que se dirige al proletariado en su escrito la Revolución ya debería darnos una pista del valor que esta clase social merece a un personaje que antepone los valores viríles a cualquier otro tipo de consideraciones.Donde, a mi modo de ver, expresa con más claridad el modo en que se representa el proletariado es en el tercer Acto del Oro del Rhin a través de la figura de Minne que, en las descripciones del trabajo que realiza, en sus lamentos y en la confesión de sus aspiraciones, difícilmente podemos dejar de ver representado la figura de un obrero de la cuenca del Ruhr. En Minne vemos reflejada la misma mezquindad que le reprocha a Alberich, cuando afirma que quisiera librarse del poder que éste ejerce sobre él para poder invertir la relación de subordinación. En los nibelungos – téngase aquí presente tanto a los proletarios como a los burgueses - se nos presenta una raza de resentidos. Alberich, renuncia y maldice el amor, lo más preciado por todos los seres, para idolatrar el placer (Lust) y el poder que le otorga el Oro. Por otra parte es la envidia y la codicia la que que lleva a Minne a reprochar la violencia que Alberich ejerce sobre ély a lamentarse de la pérdida del antiguo orden social, pues como él mismo confiesasu deseo no consiste tanto en conseguir una serie de reformas sociales que pudiesen restaurar la armonia de antaño sino que aspira a hacerse con el poder del anillo para poder someter a Alberich bajo su voluntad y dominio. Esta ambición es la que le lleva a forjar el Tarnhelm y la que, al ser sorprendido por Alberich, lo condena finalmente a una situación aun más miserable.

Según lo dicho, y a diferencia de lo que proclamaba el marxismo, para Wagner el proletariado no es portador de ninguna fuerza redentora. No hay en Minne ninguna voluntad explícita de afirmar un orden alternativo. Yaunque ciertamente se refiere con nostalgia a los tiempos en que trabajaba alegremente como artesano, el verdadero

deseo que lo mueve a la acción no es el de promover un retorno a ese estado pre-industrial sino el de ocupar el lugar privilegiado de su explotador para poder gozar de su inmenso poder.

NOTAS

[i] R. Wagner, La ópera alemana, 1934 ; en 'Escritos y confesiones', Ed. Labor, Barcelona 1975págs, 55-59

[ii] R. Wagner, El arte del futuro. Entorno al principio del comunismo, 1949; ed. cit., pág 121

[iii] R. Wagner, La Ópera alemana, 1934; ed. cit., pág 56

[iv]Wagner nos expresa esta idea mediante la siguiente lamentación ¡Oh, desdichada ilustración, fuente de todos los males de Alemania!; Ibíd., pág 57

[v] Richard Wagner, Introducción a Opera y drama, ed. cit. pág 133

[vi] Esta idea, señalada ya en su escrito del 34 encontrará su articulación definitiva 17 años más tarde en su obra Ópera y Drama, en la que Wagner sienta las bases teóricas y expone su proyecto de laGesamtkunstwerk

[vii] Richard Wagner, Ópera alemana, ed. cit.: pág 58

[viii] La idea de que la resistencia de Prusia y Austria no podrá frenar el moviento revolucionario, pues éste es quien cumple con el mandato de la época (Gebote der Zeit) y es reflejo, por lo tanto, del necesario devenir histórico.

[ix] R. Wagner, La Revolución, ed. cit.

[x] Sobre el contenido de esta ley eterna de la naturaleza véanse las notas 24 y 25.

[xi] R. Wagner, La Revolución, ed. cit.

[xii] Ibíd., pág,114

[xiii] Ibíd., pág 115

[xiv] Ibíd., pág 115

[xv] Ibíd., págs 113-114.

[xvi] J.J.Rousseau, Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres,Alianza editorial, Madrid 1992, pág, 221

[xvii] Ibíd., pág 222

[xviii] Ibíd., pág 219

[xix] No he conseguido encontrar ninguna traducción española de de este artículo, así que tanto en este fragmento como en el que le sigue he optado por presentarlos en su original y acompañarlos con una traducción personal. Indigno seria del hombre dotado de razón, que, al igual que el animal, abandonase la voluntad ociosa e inactiva. Sus metas, sus deberes le exigen, que lleve acabo conscientemente lo que el tiempo le exige.

[xx] El destino del hombre es alcanzar una felicidad cada vez más pura e ilustre mediante la perfección cada vez más alta de sus facultades mentales, éticas y corporales

[xxi] Esto aparece expuesto de forma clara en el siguiente fragmento: Der einzelne Mensch ist nur der Theil des Ganzen; Vereinzelt für sich ist er Nichts, nur allein als Theil des Ganzen findet er seine Bestimmung, sein Recht, sein Glück Der Mensch und die Gesellschaft

[xxii] R. Wagner, El Oro del Rin, Turner Música, Madrid 1986; pág 21

[xxiii] Ibíd., pág 37

[xxiv] Ibíd., pág 69

[xxv]Ibíd.,pág 91

[xxvi] Martin Gregor Dellin, Richard Wagner, Alianza Editorial, Madrid 1983; v.1.

[xxvii] R. Wagner, El Oro del Rin, ed. cit.

[xxviii] R. Wagner, La Revolución, ed. cit.

[xxix] Esta posiciónnaturalista que se presenta como un anticristianismo en base a su apelación a una tradición – la germánica - que ensalza unos valores opuestos a los de la tradición judeo-cristiana será expuesta de forma articulada en su obra Ópera y drama dentro del marco fijado por su proyecto de la Gesammtkunstwerk.

La ópera mistérica de Wagner

Antonia de la Torre

La obra de Wagner constituye la encarnación de la ópera neorromántica cuyo camino habían preparado Weber, Marschner, Spontini, Mayerbeer y otros. Pero no debemos olvidar que sus óperas pronto fueron una obra de arte de una especie distinta. Aunque Wagner siempre se consideró un continuador de Weber y Beethoven, fue un músico de una categoría distinta a sus antecesores y contemporáneos.

Fue un revolucionario que conscientemente se puso frente al mundo, y un político de Estado de las artes que quería conquistar y que en verdad conquistó al siglo XIX. Puso la música al servicio del teatro con la finalidad de que los oyentes de sus obras sufriesen una transmutación alquímica en que el espectador salía de forma diferente a como entró, porque había conectado con otras realidades, transmisoras de los más antiguos Misterios.

Wagner, idealista y dramaturgo

Wilhelm Richard Wagner nació en un país de teatros, en la sajona Leipzig, el 22 de mayo de 1813, en el seno de una familia de organistas y sacristanes viejos, elevada a puestos burocráticos medios y atraída por la vida de la farándula.

Los años que van de 1848 a 1852 constituyen para Wagner una larga temporada de indigestión espiritual e intelectual. Su cerebro, demasiado receptor, absorbe más impresiones de toda clase que las que en realidad puede asimilar. El arte y la vida, la ópera y la política le atraían de forma extremada, aunque al mismo tiempo le aturdían y confundían. Empiezan a madurar en su mente nuevas ideas sobre la música y el teatro, pero aún no tiene un concepto claro de su dirección.

Todas sus esperanzas desaparecen ante el estallido de la guerra y los rifles prusianos, y el 9 de mayo tiene que salir huyendo. Desde su exilio suizo y parisino lanzó dos tratados: *Arte y revolución* y *La obra de arte del futuro*, en los que explica sus aspiraciones idealistas de una nueva Humanidad y un nuevo arte.

Wagner proclama que el arte debería ser la pura expresión de la alegría de una comunidad libre por sí misma. Debería ser accesible para todo el mundo, dejando a un lado la necesidad de mantenerse por medios comerciales, y elabora la teoría de que la comunidad, como un todo, crea el gran arte. El arte público de los griegos, que alcanzó su máxima cumbre en las tragedias, fue la expresión de la conciencia más profunda y noble del pueblo… Todo el pueblo era testigo de la tragedia griega; pero en nuestros orgullosos teatros solo los ricos pueden ver las obras. Entre los griegos, la representación de una tragedia era un festival religioso; en los Estados modernos solo es una diversión. A los griegos los educaban para que hicieran una totalidad artística de su cuerpo y de su espíritu; a nosotros solo nos enseñan para obtener ganancias en la industria. Para el público griego el arte era en realidad Arte; para nosotros es un oficio artístico. Wagner sostiene que con los griegos, la obra perfecta del arte –el teatro– era la suma y la sustancia de todo lo que podía expresar la naturaleza griega. Con la posterior decadencia de la tragedia, el arte fue perdiendo cada vez más su meta de ser la expresión de la conciencia pública; el teatro se dividió en sus partes componentes: retórica, escultura, pintura, ópera, etc. Entonces cada parte siguió su camino y su propia evolución, de manera autosuficiente, aunque también de modo solitario y egoísta.

Hemos perdido la gran "obra de arte unificada"; solo las artes desmembradas existen en la actualidad. Si la obra de arte griega comprendía el espíritu de una nación hermosa, la obra de arte del futuro debería comprender el espíritu de una humanidad libre que no tendrá nada que ver con las barreras de las razas. Cada una de las artes separadas anhela volverse a reunir con las demás: la danza anhela convertirse en

sonido para volverse a encontrar y a reconocerse en él; el sonido, a su vez, recibe la médula de su estructura del ritmo de la danza… Pero la carne más viva del sonido es la voz humana; la palabra vuelve a ser, por así decirlo, el ritmo muscular y óseo de la voz humana. De esta manera, la emoción que se desbordó desde la danza al sonido encuentra su definición y su certeza en la palabra, gracias a la cual es capaz de revelarse con claridad. La unión de estos tres elementos constituye "la obra de arte unificada" cuya forma perfecta es el teatro.

En esencia, Wagner tenía un concepto decadente de la historia, y su esfuerzo se dirigía a la regeneración social e histórica mediante el retorno al momento de máxima plenitud, pero con los procedimientos contemporáneos a su alcance. De ahí ese aura religiosa, iniciática y ceremonial de lo wagneriano que tanta antipatía y rechazo más o menos racionalizados han provocado desde el Nietzsche agnóstico hasta nuestros días.



Obra filosófica y mística

En los mitos de las obras de Wagner se hallan comprendidos los más valiosos tesoros de la filosofía tradicional. No en vano la vocación originaria del futuro creador del drama lírico fue literaria, no musical.

Wagner recibió una fuerte influencia de las filosofías orientales, especialmente budista y brahmánica, que comenzaban a ser conocidas en Europa. Este hecho se vio reforzado tras su descubrimiento de la filosofía de Schopenhauer, imbuida igualmente de conceptos orientales. Llevado por la fascinación que sobre él ejerce el budismo, llegará incluso a esbozar un drama de inspiración y temática budista. El proyecto no pasó, sin embargo, de un simple y breve esbozo.

El teatro de Bayreuth

El sueño de Wagner de erigir un teatro para representar sus obras fue posible gracias al monarca Luis II de Baviera, admirador y mecenas del músico, quien sufragó la construcción del teatro y de Wahnfried, la villa que fue el primer y único hogar que Wagner pudo llamar suyo. En Wahnfried, cuya traducción sería "Paz de la ilusión", halló reposo para su largo peregrinaje y sus locas ilusiones. Aquí consiguió su propio teatro y lo inauguró contra viento y marea en 1876 con el estreno mundial de su tetralogía *El anillo del Nibelungo* ante el emperador Wilhelm I.

El enorme éxito artístico y la resonancia mundial alcanzados coincidieron, sin embargo, con un resultado financiero casi ruinoso, razón por la cual la tetralogía no se volvió a representar en Bayreuth hasta el año 1896. Seis años más tarde se abrieron las puertas del teatro para la representación de la última obra de Wagner, *Parsifal*. En el legado testamentario del autor se confiaba la exclusiva de esta ópera al teatro de Bayreuth por un plazo de treinta años. Esto creó toda una moda cultural, la del peregrinaje a Bayreuth para poder escuchar *Parsifal*, inaudible en otro lugar. Pars*i*fal fue compuesto y oficiado como el último códice sagrado de la nueva revelación. Por eso Wagner quiso asegurar que se representara sólo en su Fetspielhaus, y frente a su voluntad, sólo las leyes convencionales de la propiedad la convirtieron en dominio público a partir de 1914.

En cuanto a los detalles del edificio del teatro de Bayreuth, el escenario es mucho más grande que la parte dedicada al público. La razón está en la gran cantidad de artilugios escénicos necesarios para crear los efectos maravillosos y sobrenaturales del

teatro wagneriano. La orquesta ocupa un plano inferior a la platea con el doble objetivo de no distraer en absoluto la concentración del público sobre los acontecimientos escénicos y, al mismo tiempo, hacer más envolvente y tímbricamente poco brillante el sonido de la orquesta, de modo que no tapase la voz de los cantantes. Los decorados tenían que adornarse con los frescos colores de la naturaleza, con las cálidas luces del éter. En las primeras representaciones y al terminar la ópera, en el escenario aparecía el propio Wagner dando las gracias a todos los entusiastas que habían hecho posible el cumplimiento de la ardua y colosal labor.



Wagner reclamó la condición sagrada del arte rescatando las incomprendidas enseñanzas de la leyenda y el mito y poniéndolas al servicio de sus dramas musicales, que constituyen una introducción a los misterios menores iniciáticos, semejantes a los representados en la Antigüedad. De sus grandes obras (*Rienzi*, *Tannhäuser*, Lohengrin, *Tristán e Isolda*, la tetralogía de *El anillo del Nibelungo*, *Parsifal*) podemos extraer enseñanzas acerca del diluvio, de civilizaciones perdidas como la Atlántida, el problema del destino humano, la magia, la evolución, la Iniciación… y en definitiva, todo el gigantesco archivo de la ciencia tradicional. Richard Wagner fue sin duda un gran artífice del más puro arte, consagrado en el templo de Bayreuth.

Wagner, ética y estética

Luis Ripoll

*L*a estética es la manifestación externa de un sentimiento, la ética el fundamento razonado y racional de los sentimientos. La ética se manifiesta a través de la estética.

La estética es o puede ser cambiante, sus valores y apreciaciones son subjetivas y varían según la percepción del momento y contexto histórico del individuo, la ética permanece como un valor de la Humanidad.

El secreto de la estética, si existe, sea tal vez la facultad de transmitirnos algo, de forma imperecedera, que en su estructura o forma, se sigue percibiendo como armónico a pesar que los gustos cognoscitivos hayan cambiado. Por ejemplo, la Venus de Milo o las redondeces de Ruben están lejos del ideal de belleza femenina que tenemos actualmente, sin embargo las seguimos apreciando como bellas.

Continuando con la terminología de "ética y estética" planteada, surge la pregunta al respecto de la ética, entendida como al principio se ha propuesto. Las manifestaciones artísticas que transmiten solo una forma serían solamente estéticas. A través de la ética es evidente que el artista quiere, usando la estética, dar forma a un sentimiento, o lo que es sentir y transmitir la belleza a través de una imagen u otro tipo de manifestación de la misma.

Es innegable que la manifestación estética es una consecuencia de la necesidad de expresar y transmitir un sentimiento, un pensamiento, o ambas cosas. Sin embargo la escala de valores propia del arte, tal como yo lo entiendo, es poniendo la estética al servicio de la ética, o sea del sentimiento o como dije, del fundamento razonado de los sentimientos; puede que la estética sea válida por si misma, algo es bello y posiblemente con ello ya basta, sin embargo si ese "algo bello" se sustenta en una idea,

pensamiento, sentimiento, o filosofía, la fuerza que adquiere es incomparable. En lo que más directamente me concierne y que es el propósito de este escrito en relación con la obra musical, y no solo con la música; no todos los grandes compositores de la historia han mantenido esa subordinación y coherencia, por lo menos de un modo permanente, Wagner es posiblemente el que mejor nos ha hecho comprender que debía ser así. Aunque aquí sería injusto no citar por lo menos a Mozart (ciñéndonos solamente al mundo de la lírica operística), Wagner nos hace llegar su "drama" a partir de un concepto "trágico", Mozart lo hace de una forma sublime en lo ético y en lo estético, de la que también me atrevería a decir, insuperada.

La grandeza de la obra de Richard Wagner la adquiere fundamentalmente por la subordinación total de su estética al servicio de la ética y valores que desde la tragedia griega ningún autor había trasladado a la escena con tanta universalidad y fuerza. Bajo la apariencia, que yo diría más bien del uso, de personajes mitológicos, hace uso inteligente de la misma para expresar esas contradicciones de la naturaleza del ser humano, el debate entre la razón, el sentimiento, las ambiciones, las situaciones establecidas, el poder, la debilidad, la bajeza, la heroicidad entendida bajo un concepto no convencional, Wagner no concibió al héroe «Siegfried» como un ser "consciente" de su heroísmo, sino como un ser inocente que no conoce lo que es el miedo que se enfrenta y vence cuantos obstáculos se le cruzan en su camino, que para él simbolizan el mal.

La única y auténtica violencia que aparece en la obra wagneriana esta encarnada por personajes de gran bajeza moral; Hagen asesina a Siegfried, pero en general la violencia de los personajes es más sicológica que física, para Wagner la maldad es la clase de violencia que realmente hace daño. No hace falta llegar a la Tetralogía ni a Klingsor para ello, en obras de su época romántica vs. Lohengrin, tenemos ya ejemplos claros en Ortrud y Telramund.

Existe una segunda forma en la que Wagner nos transmite la violencia, sicológicamente o conceptualmente entendida, como por ejemplo la agresión a la naturaleza, uno de los pilares en que se basa su obra más ambiciosa, la Tetralogía.

Solo una lectura superficial o mal intencionada de la obra wagneriana puede llevar a las falsas interpretaciones que desgraciadamente para la cultura universal han sido difundidas y aún mal comprendidas por muchos.

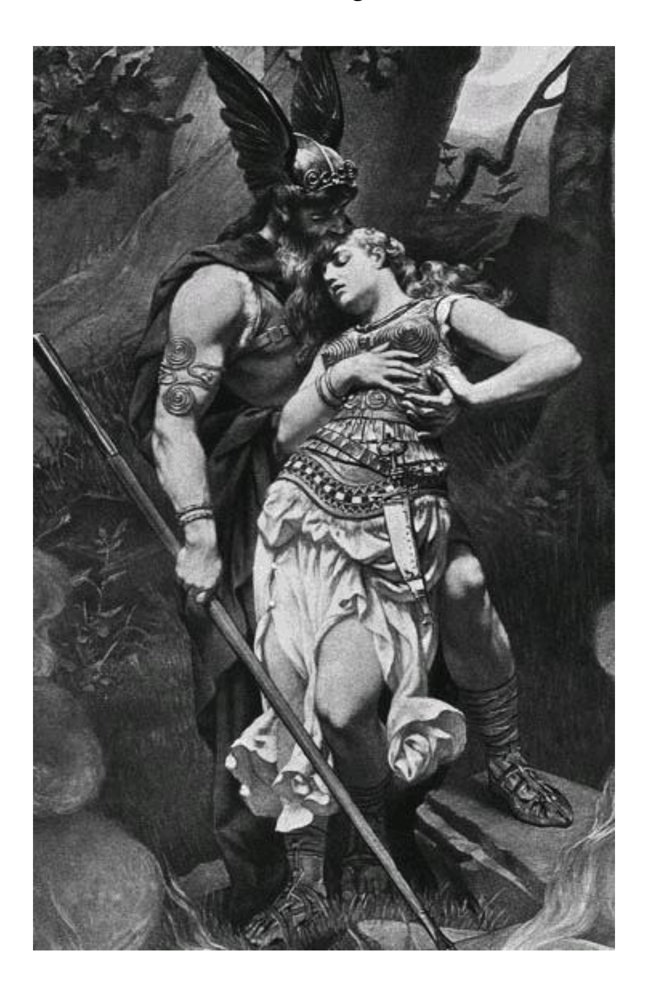
Sin un hombre profundamente ético en su pensamiento no se habría dado el inmenso legado ni valor de la obra wagneriana. Contrariamente a ello y entre los críticos o los que quieren desmerecer o desacreditar la figura de Wagner como persona, encontramos las frecuentes críticas que se le hacen por su comportamiento en su vida amorosa y otras cosas que parecen "caldo de cultivo" para una cierta pléyade de detractores.

El lector de estas líneas no necesita otros detalles, pero debemos recordar que Wagner mantuvo siempre firme su ética, nunca abandonó el sustento económico a su primera esposa Mina, y mantuvo firme su estatus matrimonial con Cosima, a pesar que su corazón o pasiones pudieran desviar sus sentimientos o actuaciones (a menudo inciertas) en ciertos momentos, con las debilidades propias de cualquier ser humano, y que a diferencia de otros jamás fue un hipócrita, la autenticidad en lo humano y en lo artístico es una de las más grandes virtudes que pueden destacarse en Wagner.

¿Acaso cuando nos transmite el amor entre Tristan e Isolde no lo hace de una forma sublime y sincera de la que me atrevería decir que solo un hombre que viva profundamente ese sentimiento es capaz de transmitir así?, ¿no hay tal vez mucho de sí mismo en las contradicciones que vive Wotan?, y finalmente su mensaje en Parsifal ¿no es sino su propia convicción en que la redención de la persona, del hombre, solo puede ser a través de la manifestación del amor entendido como un acto de tal universal?.

El contenido de su obra manifestado a través de una estética impecable no

alcanzaría el mismo valor si no tuviera ese fundamento ético. La estética Wagneriana no solo se manifiesta en su música, ni en la construcción de la misma como una inmensa estructura alambicada y perfectamente enlazada, si no en la poesía de sus textos, en las frases que nos transmite a través de sus personajes que a menudo reflejan un completo tratado del pensamiento y de la sicología, fundamentadas en la mejor filosofía, no solo de su siglo.



Aunque sea a modo de revisión fugaz examinemos de que elementos se sirve Wagner, que instrumentos utiliza al servicio de la ética, sus herramientas "estéticas". En primer lugar el drama y la poesía convertida en libreto, sobre la que edifica sus acentos musicales en íntima armonía con los acentos del texto, su música – mejor dicho – su desarrollo musical que está al servicio de una idea, de una ética, y no a la inversa, nada hay incoherente en la expresión dramático-musical wagneriana, sin concesiones libradas solo al servicio de la estética.

La filosofía y sicología de sus personajes, la orquestación y la voz (veáse el artículo de Arturo Reverter "La voz en Wagner") en el "drama wagneriano" concebido bajo unos parámetros totalmente innovadores, no tiene lugar esa secuencia de cabaletta, aria etc ... tradicional, su arte musical proviene de fundamentos basados en lo sinfónico dónde la voz es un instrumento más, a menudo contrapuntístico, cuya uso se asimila mejor a la derivación del «Singspiel». La elaboración de un complejo entretejido de «leitmotiven», motivos conductores a través de los cuales el buen escuchador apreciará que en ese momento no se conforma en transmitirnos lo que se está diciendo, sino que nos está recordando, induciendo subliminalmente a la compleja sicología de personajes y situaciones donde lo que se dice y lo que el subconsciente guarda pueden ser distintos y contradictorios.

Finalmente, los objetos que utiliza, desde la lanza de Wotan hasta el Grial en Parsifal, elementos que adquieren la fuerza y casi el protagonismo de un personaje más en su drama. Todo ese conjunto, ese entramado, esa obra de ingeniería artística hacen que su estética sea tan poderosa, se apoya sobre unos sólidos fundamentos éticos que como rocas sustentan y actúan cuál elemento amplificador.

Wagner autor, desconocido por muchos, ha escrito libros y ensayos (también innecesarios citar para el lector de estas líneas) los cuales reflejan su voluntad de llegar más allá, no se ha conformado en crear una obra que por si sola ya alcanza la plenitud de sus objetivos artísticos, nos ha legado mediante sus escritos lo que él entendía y acuñó en su inmortal «Gesamtkunstwerk» u obra de arte total, en la que la estética al servicio de la ética ha quedado como imperecedera, y para muchos como insuperable.

Wagner y la filosofía, Wagner como filosofía

Miguel Salmerón Infante

El objetivo de este escrito es proponer un acercamiento de la Filosofía a la música, partiendo de cuatro criterios.

El contextual: la música del siglo XIX y la filosofía están muy relacionadas. Por poner un ejemplo, Beethoven señalaba que era muy importante conocer las obras del pensamiento para dialogar con ellas.

El reconocedor: todo está lleno de dioses, puede haber filosofía en la ciencia, en la literatura, en el arte y en la música. Es decir, en todas estas manifestaciones, en cuanto culturales, organizadas y codificadas, pueden producirse hallazgos y sistematizaciones que troquelan el pensamiento y en consecuencia pueden y deben ser tematizados por la filosofía: así la revolución copernicana, la perspectiva en artes visuales y la armonía en música son hijas de la misma época, son componentes de lo que Heidegger llamó *la época de la imagen del mundo,* suponen una innovación profunda para el pensamiento, aportan material inestimable para la filosofía, y, en definitiva, hacen filosofía.

El sistemático: la Filosofía no puede servir solo para hablar de Filosofía, para hacer o bien una doxografía seca y literal o un palimpsesto intrincado, autorreferencial e hipercodificado. Hablar de música como lo hicieran por ejemplo Schopenhauer o Nietzsche no ha de ser entendido como un capricho que se permitieron para aliviarse de la gravedad del pensamiento filosófico, sino que ambos lo hicieron convencidos de la importancia intrínseca que tenía la música *per se* y por sus consecuencias.

El particular: Richard Wagner apreciaba la filosofía y estaba convencido de hacer no solo una nueva música, sino un nuevo pensamiento y en consecuencia estar propugnando un nuevo mundo. O tal vez, para ser más exactos, estar expresando su certeza de que desde una nueva música el pensamiento y el mundo podían ser nuevos también.

Hechas estas precisiones, mencionaremos ahora los tres apartados de los que constará nuestro artículo. En el primero trataremos de la relación de Wagner con la filosofía que le fue contemporánea.

En el segundo expondremos por qué la música de Wagner es una apuesta estética tan audaz que aporta una filosofía política de transformación. En el tercero nos referiremos a un libreto, el de *El Anillo del Nibelungo,* y nos detendremos en una figura, la de Wotan, para reparar en la conexión entre la noción básica de la estética wagneriana, la de obra de arte total, y sus tramas y urdimbres teatrales.

La recepción habitual de la figura de Wagner en los foros filosóficos deja mucho que desear, y no tanto porque sea positiva o negativa, sino porque es superficial. Wagner es valorado como un personaje caprichoso y frívolo. La imagen está proyectada por Nietzsche, quien, seducido por Wagner en su juventud, reniega de él cuando el compositor se convierte en músico oficial de la corte bávara y Luis II construye para él el Teatro de Bayreuth. Wagner es tachado de traidor a sus ideales de juventud, acomodaticio lacayo de la realeza y hombre espectáculo que abandona su proyecto estético innovador.

Hay otros dos apelativos con los que se moteja a Wagner: antisemita y nacionalsocialista.

La primera de las acusaciones es justa. Wagner escribió un artículo intitulado "Das Judentum in der Musik" (El judaísmo en la Música), cuya primera publicación anónima se produjo en la *Neue Zeitschrift* für Musik en Leipzig en 1850. El escrito considera que el judío, carente de un suelo o tradición musicales propios, produce una música inauténtica. En el fondo este rechazo de Wagner está motivado por la envidia que sentía ante el más exitoso compositor de ópera de su tiempo, Meyerbeer, quien

pertenecía a la etnia hebraica. Por otra parte en el músico hay un rechazo anticapitalista del judaísmo compartido por muchos intelectuales alemanes, por ejemplo por Karl Marx.

La acusación que está desenfocada es la de nazi. No puede serlo alguien que no vivió ninguna de las dos Guerras Mundiales. No se puede culpar a Wagner de que fuera considerado el músico oficial del Tercer Reich, de que los festivales de Bayreuth fueran firmemente apoyados por el régimen y de que Adolf Hitler fuera un rendido admirador de su música y muy especialmente de *Tristán e Isolda.* Igualmente no se puede culpar a Wagner de que sus descendientes fueran partidarios orgánicos del nacionalsocialismo. Adentrarnos en la cuestión de la posible aportación que la obra de Wagner pudo hacer al pensamiento nacionalsocialista sería objeto de otro trabajo. Por otra parte, *prima facie,* podríamos decir que en Wagner hay tantos elementos aprovechables para el nazismo, como para el anarquismo, e incluso para una teoría política sencillamente conservadora.



Aunque se pasa habitualmente por alto esta relación, el filósofo a quien más leyó Wagner y, en consecuencia, el que más le influyó, fue Ludwig Feuerbach, a quien conoció en 1841. Hay que tener en cuenta que la gran obra de Feuerbach *La esencia del cristianismo* se publicó en 1841-1842. La lectura de Feuerbach impulsó a Wagner a desarrollar la idea en la que se articula la trama de *El Anillo del Nibelungo,* el fin de los dioses, sustituidos por una religión inmanente de amor entre los hombres. Igualmente la ideología política de Wagner, que le impulsó a apoyar la revolución de 1849 en Dresde, está intensamente teñida del ateísmo humanista feuerbachiano, tal como queda de manifiesto en el final del panfleto escrito por Wagner con motivo de los días de amotinamiento y que llevaba el nombre de *La revolución:* "al grito de *Yo soy un ser humano* que conmueve al cielo, se precipitan los millones de seres, la Revolución viviente, el hombre devenido dios, sobre valles y llanuras, y anuncian a todo el mundo el evangelio de la felicidad".

Igualmente en Wagner hay un eco del materialismo feuerbachiano en pasajes como este: "Solo lo sensorial tiene sentido; lo asensorial es asimismo insensato. Lo sensato es la perfección de lo sensorial; lo insensato es la auténtica forma de lo asensorial".

Para Wagner estaba claro que las mejores cualidades del hombre coincidían con el destino del hombre en su conjunto y esa idea eminentemente feuerbachiana queda de manifiesto en su texto *La obra de arte del futuro* (1849) que dedicara al propio Feuerbach, y en cuyas líneas puede leerse lo siguiente: "la obra de arte del futuro es colectiva y solo puede surgir de un empeño colectivo".

Junto a Plotino es quizá Schopenhauer el representante del canon de la filosofía que más admira la música. La Voluntad quiere objetivarse según el modelo de las Ideas platónicas, que son también equivalentes según Schopenhauer a la *cosa en sí* kantiana.

Sin embargo el único acceso que tiene el hombre a la Voluntad es su propia ciega e insaciable voluntad. El entendimiento del hombre solo aprehende el fenómeno, y con este urde la trama de la representación. Hay un lenitivo, sin embargo, y este es el arte que mediante la imaginación representa las Ideas, en una suerte de "como si". Sin embargo la música tiene la condición no ya de arte supremo, sino de sabiduría que alcanza la expresión de la Voluntad misma. Richard Wagner leyó *El mundo como Voluntad y representación* entre otoño de 1854

y verano de 1855. El músico describió el efecto de esta obra como "un impacto extraordinario y decisivo para el resto de mi vida" y cuenta cómo después de leerlo volvió a su libreto de *El Anillo del Nibelungo* y vio que ya estaban en marcha en su escritura muchas nociones que había leído en Schopenhauer. De hecho dice Wagner literalmente "llegué a comprender a mi propio Wotan". Como señala Wendel Barry:

"Wagner guiado por su intuición de artista, que a menudo anticipa y sobrepasa a su razón había desarrollado personajes cuyas acciones eran incomprensibles para su entendimiento, pero cuya captación era inevitable por su intuición poética. En la mente de un artista la intuición rápida es elegida preferiblemente al conocimiento racional como guía para expresar el universal concreto".

Y esta, sigue diciéndonos, Wendel Barry, es probablemente la principal aportación de un filósofo dedicado a la estética, ser capaz de ver la teoría que en la mente del artista aparece como forma de intuición y ayudarle a expresarla en su forma definitiva.

También Wagner adoptó la ética de Schopenhauer. Para este la compasión, como fuerza contrariaal principio de individuación, es un indicio de que ni la representación ni la voluntad individualson los únicos móviles de la conducta del hombre, y, en definitiva, son una muestra más del imperio de la Voluntad. Compasión es lo que siente Brünnhilde por Siegmund y lo que le lleva a arriesgar y perder su condición de Walkiria. Otra muestra de ese cese de la voluntad de vivir es el amor de Tristán e Isolda consistente en *desear juntos dejar de desear,* que se consuma con la muerte mística de Isolda y la unión con el todo.

"In dem wogenden Schwall/ in dem tönenden Schall/ in des Welt-Atems/ wehendem All/ ertrinken./ versinken/ unbewuβt-/ höchste Lust!"

(¡En la crecida ondulante,/ en el sonido resonante,/ en el universo suspirante/de la respiración del mundo…/ anegarse,/ abismarse…/ inconsciente…/ supremo deleite!).

Pero la más poderosa compasión, que deriva en auténtico cese de la voluntad de vivir, es la que alcanza Wotan en el transcurso del Anillo al renunciar a su condición de dios y convertirse en un vagabundo. Con el acto de compasión y renuncia de Wotan, el dios supremo, adviene el final de los dioses, el crepúsculo de los dioses, y dejando de estar regidos por ellos, los hombres solo tienen ya al amor por religión. En el final del Anillo, en el acto deicida del dios supremo, Wotan, convergen, por lo tanto, el ateísmo de Feuerbach y el fin de la voluntad de vivir de Schopenhauer.

El caso de Nietzsche es más complejo. La relación de Nietzsche con Wagner sigue una direcciónopuesta a la del músico y Schopenhauer. Aquí Nietzsche es el discípulo y Wagner el maestro. En *El nacimiento de la tragedia y el espíritu de la música,* las figuras de Schopenhauer y Wagnerbullen en la cabeza de Nietzsche cuando construye los principios ontológicos del sueño y la embriaguez, de lo apolíneo y lo dionisiaco. Donde Nietzsche dice apolíneo, Schopenhauer dice representación y Wagner dice día. Donde Nietzsche dice dionisiaco, Schopenhauer dice Voluntad y Wagner dice noche. Quizás sea excesivo decir que Nietzsche escribió *El nacimiento* al dictado de Wagner; sin embargo, como bien ve Begoña Lolo, está claro que, para el compositor, el joven filósofo era quien "mejor podía recoger y plasmar toda su teoría estética".

También es *Tristán e Isolda,* concretamente una reducción a piano de la obra11, lo que conviertea Nietzsche en un ferviente admirador de Wagner. El mundo del día, el que Tristán encarna antes de beber del filtro: con su formalismo, con su orden, con su convencionalismo, con sus honores vacuos, con sus lealtades aherrojantes es lo apolíneo nietzscheano, o, para ser más exactos, lo apolíneo tomado excluyentemente y olvidado de que Apolo es el símbolo de Dionisos en este mundo, en nuestro mundo. Frente al día está la noche: con su desatamiento, con su quiebra de cadenas, con su autenticidad, con su orgullo, con su entrega. La noche es lo dionisiaco que se manifiesta primariamente en el amor de

Isolda. Un amor contrario a su principio de individuación. Ella descubre que Tristán ha matado a su prometido Morolt, pues en su espada encuentra esquirlas del casco de este. Isolda se dispone a matarlo con su propia espada, pero una mirada de él se lo impide.

Una mirada la convierte en una arrobada necia, en una traidora a su estirpe. Cuando ambos tomen el filtro también Tristán pasará del día a la noche y comenzará un amor que culminará en el *dejar de desear*. Lo dionisiaco, esa voluntad de Isolda que acaba en la anulación de la voluntad, o sea en la Voluntad, es lo trágico, es el espíritu de la música que Schopenhauer tanto ponderó.

Sin embargo Nietzsche renegó de Wagner. De un modo muy duro, pero sin duda con conocimiento de causa, ataca el arte wagneriano como panteatralidad. La supuesta victoria de la música, la obra de arte total, le parece a Nietzsche la conversión de la música en una *ancila,* en una esclava del teatro, puesta exclusivamente al servicio de las emociones del drama y, además, de emociones concretas. Wagner, que tanto deploraba la Gran Ópera como espectáculo corrompido, se hizo construir un teatro en Bayreuth exclusivamente destinado a ofrecer espectaculares montajes de sus dramas musicales.

Por su parte Nietzsche fue quien acuñó el término *melodía sin fin* para caracterizar la música de Wagner. Nietzsche con una agudeza enorme señala que la música se hizo para bailar. Es una idea comunmente aceptada que la música instrumental es la hija de la música de danza. Nietzsche va más allá y señala que las pautas recurrentes que se encuentran en la tonalidad clásica son equivalentes a los pasos y las coreografías recurrentes del baile. En este sentido y con una notable acidez, el filósofo señala que mientras que la esencia de la música consiste en que se hizo para bailar, la música de Wagner parece haberse hecho para nadar o para flotar.

Y el tercer ataque de Nietzsche va contra la figura de la mujer que propugna Wagner. Nietzsche nos habla de la Senta del *Holandés errante* que se lanza por el acantilado para que el Holandés tenga constancia de su amor y así detenga finalmente su viaje por el mundo de las sombras. Es evidente que Nietzsche podría habernos hablado de la propia Isolda que emprende el viaje hacia el no deseo de Tristán o de Brunilda que se lanza a la pira tras la muerte de Sigfrido. Todos estas figuras son opuestas por Nietzsche a una heroína del amor, ingenua y que sencillamente vive, la Carmen de Bizet, cuya música también era ponderada por Nietzsche por su claridad mediterránea.

En el estilete crítico que supone Nietzsche para Wagner puede verse sin duda no solo a un hombre a quien le gustaba la música, sino que también sabía de música. Eso constatarse en la sólida visión que tiene de la historia de la música, al haber sabido percatarse del vínculo entre música instrumental y música de baile como el camino hacia la música absoluta. Igualmente *melodía sin fin* es un término adoptado por la musicología más avanzada para describir la música de Wagner, si bien no necesariamente con el sentido despectivo en que lo utilizó Nietzsche.

Sin embargo a Nietzsche pueden discutírsele en su crítica de Wagner tres cosas:

Que la crítica que hace de la *melodía sin fin* y de la música flotante de Wagner está llevada a cabo desde unos parámetros dogmáticamente clasicistas, y por lo tanto exclusivistamente apolíneos.

Que el rechazo de las heroínas wagnerianas inmoladas, como crítica del sadismo de Wagner, se convierte en una formación reactiva con el masoquismo de Nietzsche.

Que la crítica a la teatralidad de Wagner puede ser interpretada como resentimiento y envidia de Nietzsche, y en el fondo una traición al espíritu de jovialidad que decía encarnar.

Y como ilustración de este último punto y final de la primera parte de este escrito, nada mejor que estas líneas de Cosima von Bülow:

"Dios mío, Nietzsche, ¡Si usted lo hubiera conocido! Jamás se reía, y siempre se veía sorprendido por nuestro humor.

Además era corto de vista hasta lo increíble; un pobre pájaro nocturno que chocaba contra todos los ángulos y esquinas, y al que resulta raro que lo hagan pasar por profeta de la risa”.

Sin embargo, aparte de hablar de la relación de Wagner con el pensamiento que le fuera contemporáneo, nos hemos propuesto considerar en qué medida la música de Wagner es una nueva concepción que modifica nuestra sensibilidad y nuestra visión del mundo. Es decir no solo queremos hablar de Wagner y la Filosofía, sino de Wagner como Filosofía.

Si hay un término clave para presentar aquello que Wagner supuso y quiso suponer en la historia de la música ese término es la de *obra de arte total, Gesamtkunstwerk.*

Para comprender qué es *Gesamtkunstwerk* hay una cuestión sobre la que inicialmente se debe reparar: la etimología de *música.*

Música procede del griego *musiké* y designaba una actividad inspirada por las musas. Este término unifica en una misma realidad música, poesía y danza. Pues bien, una de las posibilidades de interpretación de la historia de la música es la de la emancipación creciente de la poesía y de la danza. La relación entre la música y la poesía se establece en el ámbito de la música vocal. A lo largo de siglos la música, el poder, muy especialmente el poder religioso, entendió la música como un acompañamiento del canto ritual y litúrgico, un acompañamiento que debía dejar en todo momento claro el texto. Esa orientación dominante fue por ejemplo represiva de la polifonía, que con dos o más líneas melódicas independientes hacía los textos incomprensibles y resaltaba de un modo inadecuado la belleza en la presentación del mensaje, frente a la claridad en la transmisión de ese mensaje, claridad que era imprescindible a efectos de culto religioso. La emancipación de la danza fue de otra naturaleza. La danza identificada con la música instrumental era también considerada una actividad vulgar y propia del pueblo inculto, en consecuencia, la emancipación de la música instrumental respecto de la danza estribó en un aumento de la consideración social del músico, que fue de la mano de la consideración de este como compositor, siendo este nuevo personaje, el compositor, el protagonista, el sujeto de una nueva dirección en la música que propició

la evolución de la forma sonata. En todo caso fue el romanticismo el movimiento por el que la música instrumental fue finalmente considerada autónoma y autosuficiente respecto a la palabra y también una actividad con un prestigio social y una complejidad intelectual tal que no tiene por qué verse obligada a ser un divertimento propio de salones de baile. Por otra parte, los románticos otorgaron un gran reconocimiento a la polifonía de la Baja Edad media y el Renacimiento, precisamente porque había relativizado el texto para resaltar la belleza del canto, y había convertido la voz humana en un instrumento más. De hecho el gran héroe del pasado para la música romántica había sido Palestrina.

Wagner es un romántico: por un lado es un amante de la música instrumental y de la tradición sinfónica alemana, de lo que dan buena fe sus grandiosos preludios de *Tannhäusser, Tristán* o su inmenso interludio de la *Marcha funearia de Sigfrido.* Al mismo tiempo quiere convertir música vocal en música instrumental, en definitiva quiere convertir la voz humana en uno de los instrumentos de la orquesta. Eso se manifiesta en la enorme dificultad vocal del canto en Wagner, los papeles wagnerianos requieren gran resistencia física por lo largos que son; exigen potencia para rivalizar con los numerosos *tutti* orquestales y también precisan técnica para empastar el canto con instrumentos musicales de una tesitura extraña a la voz humana.

Hasta aquí, podríamos decir que Wagner es un romántico más, pero su principal ataque contra la música barroca es en el ámbito del drama musical. Con la motivación de aclarar el mensaje del texto y la palabra, pero bajo unos parámetros muy diferentes a las autoridades eclesiásticas, los compositores de dramas musicales, siguiendo la estela de las reflexiones de la Camerata de los Bardi y de la producción de

Claudio Monteverdi, habían otorgado a la forma ópera una escisión radical entre los momentos narrativos y dramáticos de la trama que se desarrollaban en los recitativos y los momentos líricos emotivo-sentimentales expuestos en las arias. El objeto de esta división era distinguir los momentos en los que debía quedar bien fijado el texto del canto para que le quedara clara la trama al oyente, de aquellos en los que en cuanto expresión del sentimiento se avenían más a la belleza y al virtuosismo del canto. Pues bien, Wagner deplora esta bipartición, ya que convertía el drama musical, eso que se acabó denominando ópera, en una ópera de números cuarteada y rota. A Wagner le parecía una ofensa que una obra dramática permitiera que el oyente pudiese abandonar su atención a la trama para deleitarse con los momentos de lucimiento de los solistas. Frente a este troceo, propio más de una carnicería que de una sala de teatro, Wagner apostaba por mantener el continuo dramático mediante la unidad de aria y recitativo.

Sin embargo la obra de arte total no solo se fraguó en el esquema del drama musical, sino también en la obra misma. Frente a la tonalidad clásica, con sus recurrencias melódicas y con su resolución de cadencias, Wagner nos presenta una música sujeta de un modo leve a la misma. La forma musical wagneriana está sumamente expandida en sus escalas, es densa en su timbre, en su intensidad y en su textura armónica, de ahí que fuera llamada, precisamente por Nietzsche, *melodía sin fin.* Y esta forma, que pone en entredicho la forma tonal, fue por eso punto de partida de la Moderna Escuela de Viena: el *Tristán* fue el primer referente inexcusable de Schönberg, Berg y Webern.

Y finalmente la obra de arte total, tiene un tercer pilar, el *Leitmotiv,* el motivo conductor. Células, frases o temas musicales que se asocian a personajes, situaciones, emociones u objetos. Comoquiera que los sentimientos suscitados por todos estos elementos son cambiantes, también lo es la música, por eso los temas son sometidos a todas las posibilidades del contrapunto y la modulación armónica para expresar esos cambios: las inversiones, las retrogradaciones, la modulación de modo menor a mayor o viceversa, la introducción de voces adicionales, la mezcolanza de temas, los cambios de *tempi,* se articulan intrincadamente para intentar mostrarnos las procelas del sentimiento.

Así que recordemos, la revolución musical de Wagner, la *obra de arte total,* se llevó a cabo mediante tres resortes: el de una melodía sin fin no sujeta a la tonalidad clásica, el de la unidad dramática conseguida como resultado de la fusión de recitativo y aria en el continuo musical y, por último, el de un apoyo de la emoción en la música misma, en lo que él llamó momentos melódicos de sentimiento, en los *Leitmotiv.*

La revolución de Wagner es una revolución musical que quiere conseguir la unidad del arte desde la música, y no desde el sumatorio de artes que proponía la Gran Ópera francesa contemporánea, cuyo representante más conspicuo era Meyerbeer. La Gran Ópera buscaba un gran espectáculo para el altoburgués urbanita que quería ser un arte de artes. Un arte que pretendía la fusión de las artes como resultado de la suma de los oficios en el vestuario, el *atrezzo* y la tramoya, de la arquitectura y las artes plásticas en los decorados, de la retórica y la poesía en el texto del libreto, del ballet en los interludios y la música como acompañamiento general del espectáculo.

Wagner deploraba la artificiosidad compuesta y espuria de la Gran Ópera y proponía la nuda fuerza de la música para como potente vector capaz de dar lugar a la unidad del arte, una unidad orgánica y no una argamasa.

La *Gesamtkunstwerk* wagneriana, es decir la unidad de la obra articulada por la música, debía tener un correlato perfectamente ajustado no solo en el texto en cuanto texto poético, sino también en los postulados ideológicos, políticos, que el mismo texto intentaba sustentar.

Ya hemos mencionado que si hay un personaje especialmente definitorio de la ideología wagneriana ese es Wotan. Un dios supremo que va renunciando progresivamente a ejercer su poder, quiere cada vez con más intensidad dejar de ser

Dios. A lo largo del Prólogo y las tres Jornadas de *El Anillo del Nibelungo,* Wotan no solo quiere, sino que deja de ser Dios y acaba propiciando jubilosamente el Ocaso de los Dioses. Ocaso que lleva consigo el advenimiento de una religión de la humanidad consistente en la divinización de la fraternidad y el amor.

En la primera escena de *El Anillo* en la que aparece, Wotan sueña y su sueño es de poder de confirmación de su poder. Su sueño es el del Walhall, fortaleza y residencia de los dioses que está a punto de ocupar.



Sin embargo, para el pago de esa fortaleza que le han construido dos gigantes, Fafner y Fasolt, ha acordado con estos entregarles a Freia, la diosa del amor. Como Wotan se arrepiente, quiere darles a los gigantes algo a cambio que les resulte satisfactorio, para que así Freia quede liberada. Informado por Loge, semidiós del fuego, de la existencia de un anillo que confiere el poder supremo del mundo, decide arrebatárselo a su poseedor, el rey de los Nibelungos Alberich.

Alberich había obtenido el Anillo mediante un acto con dos momentos: usurpación y renuncia. El rey Nibelungo ha robado a las Hijas del Rin el oro que custodian para forjarse el Anillo. Sin embargo esa forja requiere previamente haber renunciado al amor. Tal como ha sabido Alberich de la Náyade Woglinde:

"Nur wer die Minne/ Macht versagt, / Nur wer die Liebe / Lust verjagt, / Nur der erzielt sich den Zauber, / zum Reif zu zwingen das Gold"

"Solo quien renuncia/ Al poder del goce amoroso./ Solo quien rechaza/ El placer del amor, / Solo él logra el prodigio/ De forzar al oro a hacerse sortija".

Y Alberich eleva una maldición sobre el amor que le permite forjar el Anillo. Cuando con ardides Loge y Wotan se lo arrebatan, el Nibelungo maldice ahora la propia joya y esa maldición será definitiva para el desenlace trágico de la Tetralogía.

A pesar de estar tentado de quedarse con la clave del poder del mundo, Wotan renuncia al Anillo y los gigantes liberan a Freia. He aquí el primer acto impropio de la divinidad de Wotan, en este caso de contención. Es capaz de resistirse a obtener el poder supremo, pues ni renuncia al amor ni lo maldice. Y este respeto el amor queda encarnado y simbolizado en la figura de Freia. Y así acaba el Prólogo de la Tetralogía de *El Anillo: El oro del Rin.*

De una enorme intrincación es la primera jornada, *La Valkiria.* Dos hermanos mellizos, hijos de Wotan con una mortal, se han reencontrado después de haber sido usurpados de su madre y separados. Entre los dos, Siegmund y Sieglinde, ha surgido el amor, sin embargo la hermana está casada con Hunding quien reta a Siegmund a muerte. Wotan siente simpatía por su hijo, pero Fricka, su mujer, le recuerda que siendo él sustentador de la ley y poseedor de las runas debe hacer que prevalezca la ley. Y la ley solo puede prevalecer si en el combate vence Hunding, pues la unión de Siegmund y Sieglinde está basada en el adulterio y el incesto. Wotan insta a su Valkiria favorita, también hija suya, Brünnhilde, a que cumpla su voluntad, que es la de que le ley prevalezca, y que tras la muerte de Siegmund se lleve a este al Walhall. Brünnhilde, identificada con la pareja de amantes e intuyendo que el deseo de Wotan es diferente a su mandato, está dispuesta a ayudar a Siegmund en el

combate. Sin embargo Wotan, apercibido, interviene matando con sus propias manos a Siegmund. El dios castiga a Brünnhilde quitándole su condición de Valkiria y degradándola a mortal. Con todo, muestra un rasgo de clemencia, atiende a la petición de su hija de que aquel mortal que la posea sea digno de ella. Wotan la sume en un profundo sueño y ordena a Loge que ponga alrededor de ella un círculo de fuego, para que quien la despierte previamente haya demostrado su valor salvando la ardiente barrera.

En la segunda jornada de la Tetralogía, *Siegfried,* Wotan se convierte en el Wanderer, el caminante.

Pasa a ser espectador del devenir cósmico, ya no es factor condicionante de este. Por eso su intento de intercepción de Siegfried cuando va a liberar a Brünnhilde es tímido. La oposición que hace con su lanza a la Nothung de Siegfried no es más que un acto que propicia que Siegfried se reafirme y que la necesidad (Nothung) se cumpla. De hecho la pugna que se produce entre Gungnir, la lanza de las runas, y Nothung, la espada de la necesidad y el destino, las armas de Wotan y Siegfried, son símbolo de la lucha entre el viejo y el nuevo orden. Un orden que predecía y prescribía lo que podía ocurrir y otro solo ligado al destino.

En el *Ocaso de los Dioses* llega el acontecimiento, la renuncia definitiva a la divinidad de Wotan, la muerte a traición de Siegfried, la pira funeraria de Brünnhilde y la quema del Walhall.

En Wotan pues ha habido una cuádruple y progresiva renuncia, cada una de ellas en una de las cuatro partes de la Tetralogía.

La primera renuncia de Wotan, en *El Oro del Rin,* es al Anillo para que Freia no sea usurpada por los gigantes. La segunda renuncia de Wotan, en *La Valkiria,* se traduce en un castigo solo parcial a Brünnhilde.

Sin duda la castiga haciendo que deje de ser Valkiria, y la hace mujer. Sin embargo, por otra parte, la duerme y pone en torno a ella un círculo de fuego, para que solo pueda poseerla quien sea digno de ella (aquel que sea capaz de traspasar el fuego).

La tercera renuncia de Wotan, en *Sigfrido,* consiste en el desistimiento de intervenir. Se hace espectador, caminante, Wanderer, en parte sosegado, en parte condescendiente y en parte displicente con lo que ocurre en el mundo. La oposición tibia que hace con su lanza Gungnir a la Nothung es el último acto de defensa de un orden, el de las runas, en el que ha dejado de creer.

La cuarta renuncia de Wotan, en *El ocaso de los Dioses,* es consecuencia, o más bien hecho consecutivo de las renuncias anteriores, pero en todo caso definitiva. Dejar el Wallhal en llamas es despojarse activamente de la condición de Dios y hacer que dejen de existir los dioses. Quemar la residencia del Arco Iris y propiciar que el Anillo vuelva al fondo del Rin, para que no habiendo dioses, solo haya una divinidad ya, el amor.

En definitiva, el mensaje del Anillo se acrisola en el del poema recitado por Brünnhilde que lo cerraba en la primera versión del libreto, y que luego Wagner sustituyó por un tan complejo como fascinante entreverado de *Leitmotive*:

"¡Oh vosotros que aún estáis en la flor de la vida, raza poderosa, escuchadme!: cuando la ardiente pira haya consumido los cuerpos de Sigfrido y Brunilda y veáis a las hijas del Rin que llevan el anillo a lo profundo, mirad hacia el norte, a través de la noche. Si resplandece en el cielo fuego sagrado, contemplaréis el fin del Walhall. Mas si se desvanece, cual un soplo, la raza de los dioses, quedándose el mundo sin dominador, legaré a cambio, al universo el más sublime tesoro de un saber: no se halla la dicha en las riquezas, ni en el oro, ni en el divino esplendor, ni en las mansiones y pompas señoriales, ni en el poderío, ni en los engañosos lazos de pactos obscuros, ni en la dura ley de las hipócritas costumbres: la felicidad en la alegría y en el llanto solo la procura el amor".

Bayreuth necesita un Parsifal

Gerard Mortier

*I*ncluso para aquellos que no toleran la música de Wagner y se mantienen a distancia de sus posiciones filosóficas y políticas, la creación del Festival de Bayreuth y el teatro que lo alberga significa uno de los momentos más fascinantes de la historia de la música occidental. Personalmente no sabría qué me admira más: el acorde de *Tristán* o la voluntad de un hombre por devolver a la ópera, a través de la creación del Festival de Bayreuth y su teatro de ópera, la energía política y social que deseaba Monteverdi.

Naturalmente, no fue él el único que quiso devolver a la ópera su capacidad de expresión dramática, muy alejada del entretenimiento puro. Verdi trabajó durante toda su vida en eso, según describe de modo tan encantador Franz Werfel en *La novela de la ópera*, y también Berlioz quiso crear en Côte de Saint André un festival que diera la réplica al carácter meramente representativo de la ópera francesa.

Hoy volvemos a experimentar, como en tiempos de Wagner, una decadencia de la empresa musical en la que parece que es importante exhumar una ópera ignota como *Artajerjes* porque seis contratenores pugnan unos contra otros por representarla, o una cantante excelente como Cecilia Bartoli cree que sus discos se venderán mejor si presenta su imagen como si fuera una especie de Lady Gaga de la ópera.

Wagner demanda del público preparación intelectual, concentración, esfuerzo físico y, por tanto, también aislamiento. Con *El anillo del nibelungo* Wagner devuelve la ópera a su lugar de origen: la tragedia griega, aunque con su acostumbrada charlatanería sajona; pues si Esquilo representa la *Orestiada* en seis horas y un solo día, Wagner precisa cuatro días y 16 horas de música. Su decisión más importante fue que, para representar sus obras, busca un lugar muy alejado de la empresa operística cotidiana. Wagner demanda del público preparación intelectual, concentración, esfuerzo físico y, por tanto, también aislamiento. En cierto sentido Santiago de Compostela se hace aquí presente; no sin razón, muy pronto se habló de una peregrinación a Bayreuth.

Lo que allí lleva al escenario es nada menos que el intento de representar en una obra de arte total una visión del ascenso y caída de una civilización, utilizando el mundo de las leyendas nórdicas y célticas y recurriendo a un lenguaje musical enteramente nuevo. Esto deja entrever delirios de grandeza, pero no por ello pierde un ápice la capacidad de fascinar. Naturalmente, la propia biografía desempeña aquí un papel importante: la participación en las barricadas de 1848, el anhelo de una gran nación alemana, el exilio impuesto, la humillación en el artificioso París, en el que Meyerbeer es celebrado como una estrella de Hollywood, la publicación de *El Capital* de Karl Marx, el entusiasmo por Schopenhauer, el encuentro con la generación más joven, encarnada en Friedrich Nietzsche, que da la espalda al fingimiento del romanticismo burgués en aras de un mundo más allá del bien y del mal; la caótica vida amorosa propia, aunque sea bajo un disfraz burgués y, finalmente, la inapreciable fortuna de encontrar un mecenas en el homosexual Luis II, rey de Baviera, que con 19 años ya poseía la sutil inteligencia para reconocer el genio de Wagner, y que le ofreció todas las posibilidades para realizar el sueño de su vida, como hiciera el papa Julio II con Miguel Ángel.

El teatro de ópera del Festival de Bayreuth significa un edificio teatral en el que todo se concentra en el acontecimiento dramático-musical: como en el anfiteatro griego, los espectadores constituyen una comunidad que ya solo puede concentrarse en el escenario; la orquesta no solo se lleva al foso, sino que se hace invisible; no hay palcos en los que poder reunirse durante los descansos ni vestíbulos en cuyos espejos puedan verse reflejados damas y caballeros. A pesar de todo ello, supuso tal éxito social

y artístico que toda la inteligencia europea y la comunidad creadora se dio cita en el primer ciclo del *Anillo* en 1876. Sin embargo, hasta cierto punto la puesta en escena fue una catástrofe que le hizo soñar con un teatro invisible.

Richard Wagner nunca tuvo la intención de reservar Bayreuth a su obra en exclusiva. Y ha llegado el momento de retomar esa idea. En 1882, Wagner creó *Parsifal*, obra que supuso la ruptura definitiva con Nietzsche, y que fue ideada para consagrar el escenario del Festival de Bayreuth. Un año más tarde muere Richard Wagner en Venecia. Cosima Wagner se convierte entonces en la guardiana del grial y cambia la concepción de Richard; algo que, pese a la ilimitada admiración que sentía por el compositor, no pudo evitar. Y por el camino que ella había iniciado siguió su hijo Siegfried. Durante más de cincuenta años el teatro del festival se convierte en el tabernáculo en el que se conservan las reliquias. Hitler traba amistad con Winifred Wagner —la inglesa de quien arranca la posterior descendencia— y se apropia de Bayreuth con fines propagandísticos. Afortunadamente, tras la II Guerra Mundial le sucede Wieland Wagner, quien, como un Parsifal, contrarresta la degradación ética y estética del castillo del grial. Bajo el lema de "el Nuevo Bayreuth", Wieland reestructura el festival, fiel al sentido que tenía para Richard Wagner, investigando y repensando de nuevo la totalidad de la obra *wagneriana*, con el apoyo, en el ámbito organizativo, de su hermano Wolfgang. Son inolvidables la forma en que despejó la puesta en escena de *Parsifal*, paloma incluida, las dos escenificaciones del *Anillo*, la del único *Tristán* y la de *Los maestros cantores*, inspirada en Shakespeare y que se convirtió en uno de los grandes escándalos de la historia del festival. Wieland también renovó musicalmente la denominada tradición *wagneriana*: Pierre Boulez sustituye a Hans Knappertsbusch; Martha Mödl, bajo la dirección de Karajan, interpreta una *Isolda* cuyo texto, en todas y cada una de sus palabras, es inteligible, y Varnay elabora con él una *Brunilda* dramáticamente revolucionaria. Wolfgang Windgassen y Birgit Nilsson inspiran a Karl Böhm un *Tristán* que se ha convertido en objeto de culto. A la muerte de Wieland, Wolfgang asume en solitario la dirección del festival y tiene la feliz ocurrencia de invitar en 1976 a Patrice Chéreau y Pierre Boulez a montar un *Anillo* que se convierte en la escenificación del siglo: acompañado de las más vivas protestas y silbidos durante su primer año, fue despedido cinco después, en 1981, con una ovación de dos horas que elevó el tiempo de representación del *Crepúsculo de los dioses* a ocho horas, frente a las seis que suele durar la interpretación de la partitura.

De aquello hace ya 30 años. ¿Qué significa hoy Bayreuth? El llamado peregrinaje sigue siendo aún una experiencia extraordinaria para todo amante de la música que emprenda por primera vez el camino a la localidad bávara. A cambio, uno se resigna incluso a esperar cuatro años. Todos aceptan el retiro en una pequeña ciudad provinciana, no hay quien se sustraiga al embrujo de la excursión a la colina y el descubrimiento de un teatro de ópera donde todo se concentra en lo que acontece sobre el escenario, donde incluso representaciones mediocres se benefician del edificio y de la acústica. Aunque sobre esto hay que decir que la acústica solo es ideal para *Parsifal*, ya que fue compuesta para esa sala y la fascinación con el sonido de la misma tiene que ver, sobre todo, con la experiencia en su conjunto.

Tener como nuevo objetivo explotar mediáticamente el producto Bayreuth es muy insuficiente. ¿Pero sostienen los festivales una visita reiterada? También en otros lugares es posible, desde hace muchos años, asistir a representaciones *wagnerianas* de primer orden. *El Anillo* de Karajan en los festivales de Pascua de Salzburgo fue una revolución, sobre todo musicalmente, porque se descubrieron allí matices que jamás se habían escuchado antes. El *Tristán* de Sellars, Salonen y Viola en París y el de Abbado y Grüber en Salzburgo estuvieron al mismo nivel que el de Heiner Müller y Barenboim en Bayreuth. Las escenificaciones del *Anillo* de Ruth Berghausen y Herbert Wernicke (ambas en Fráncfort y Bruselas) ofrecen alternativas a la obra maestra de Chéreau en 1976. En la actualidad, los cantantes *wagnerianos* se forman más

frecuentemente fuera de Bayreuth y las condiciones que regulan los ensayos con la orquesta hacen cada vez más difícil atraer a los más grandes directores a Bayreuth, a pesar del coro inigualable y de una orquesta que se sabe la partitura de memoria.

¿Dónde estribarían, pues, las posibilidades de futuro de Bayreuth? Richard Wagner nunca tuvo la intención de reservar Bayreuth a su obra en exclusiva. En sus escritos sobre los festivales habla incluso de organizar un concurso anual para encargar obras específicamente compuestas para Bayreuth, representándolas después en el festival. Ha llegado el momento de retomar esa idea, porque qué duda cabe de que alguien como Wolfgang Rihm podría escribir una ópera fabulosa para Bayreuth. Y no sería el único. Además, las óperas de Richard Wagner podrían beneficiarse si, en estas circunstancias especiales, se las pudiera confrontar a algunas de las grandes obras del siglo XX: *Moisés y Aarón*, *San Francisco de Asís* o *Las basárides*. Naturalmente, en las condiciones que hoy rigen los ensayos orquestales eso no es posible. Es decir, haría falta una nueva organización artística y una financiación completamente distinta.

Pero para qué tomarse la molestia, cuando de todas formas las localidades se agotan con cuatro años de antelación; aunque la espera se reduciría a dos años si el siglo XX y los estrenos se introdujeran en el festival. Si se quiere evitar que una tradición se convierta en chapuza, como ha ocurrido este año con el concierto de Año Nuevo de la Filarmónica de Viena, habría que repensar ahora todos los ámbitos de aquello que en tiempos de Wagner fue una visión imposible de superar: en el ámbito de la programación, en el de las condiciones de los ensayos, de los convenios del coro, la orquesta y la técnica, en el de la financiación. Esto requeriría la colaboración creativa del Gobierno bávaro. Tener como nuevo objetivo explotar mediáticamente el producto Bayreuth es muy insuficiente. El Bayreuth de Wagner precisaría, hoy más que nunca, un Parsifal que remodele el templo.

Música de y para filósofos

Ralph Blumenau

En 1968 Bryan Magee publicó un influyente librito titulado *Aspects of Wagner*, y luego en 1983, una obra magistral, *The Philosophy of Schopenhauer*. En el magnífico volumen del que se ocupa esta reseña, el autor combina sus dos pasiones para crear otro hermoso y lúcido libro. La portado de la edición inglesa tiene un retrato de Wagner y la contraportada uno de Schopenhauer y, de hecho, la relación entre ellos dos es el tema de la mayor parte de la obra, aunque antes encontramos una discusión sobre la influencia que tuvo la filosofía de Feuerbach en el compositor y, a manera de conclusión, un fascinante capítulo sobre la influencia de Wagner en Nietzsche. A esto le sigue un apéndice que discute si el antisemitismo de Wagner se ve reflejado en sus óperas.

Durante su juventud, Richard Wagner (1813-1883) fue un radical de izquierda, y a los 35 años había participado activamente en el alzamiento de mayo de 1849 en Dresde. La rama de la filosofía de izquierda con la que se casó fue el anarquismo –la teoría de Proudhon, adoptada y en cierto modo representada quijotescamente por Bakunin (conocido de Wagner)-, la cual afirma que todo gobierno, por estar basado en la fuerza, es corrupto. Debido a su participación en la revolución tuvo que refugiarse en Suiza, y durante su estancia ahí leyó a otro filósofo de izquierda, Ludwig Feuerbach, quien también criticaba las relaciones basadas en el poder. Feuerbach consideraba que dichas relaciones deberían basarse en el amor. Una de las primeras óperas de Wagner, *La prohibición de amar* (1836), ya alababa un tipo de amor que rompía las cadenas de las instituciones convencionales que intentaban contenerlo, y en sus óperas posteriores Wagner proclama que el amor no debe tener barreras, ni siquiera las del adulterio o el incesto. Feuerbach también sostenía que todas las religiones eran una creación del

hombre: nos transmiten verdades teológicas; pero al crear nuestros propios mitos sobre los dioses, expresamos las más profundas verdades sobre nosotros mismos. Esta idea también influiría a Wagner durante toda su vida y le daría forma a las ideas de sus óperas.

Fue en Suiza donde Wagner comenzó a trabajar en *El anillo del nibelungo.* Escribió los libretos de sus cuatro óperas alrededor de 1850, pero no compuso *El ocaso de los dioses*, la última del ciclo, sino hasta un cuarto de siglo más tarde. Terminó de escribir la música para *El oro del Rin*, la primera de las cuatro, en 1853. Esta ópera tenía un mensaje casi abiertamente político; la sed de poder ha destruido el orden natural del mundo y aniquila el amor. Además, no hay gran diferencia si el poder se ejerce con buenas intenciones (como hace Wotan) o malas (como Alberich y Mime): incluso los poseedores bienintencionados de poder tienen que usar la fuerza y son arrastrados a engaños y acuerdos deshonrosos. Este es un punto de vista con el que muchos de los anarquistas simpatizaban, ya que su objetivo era, por medio de la política, liberar a la sociedad de todo tipo de control externo. En sus escritos (*La obra de arte del futuro,* 1849; *Ópera y drama,* 1850-1851), Wagner ya había atribuido a la música –música como la suya, no la música comercial que, decía, reinaba en las óperas de París- la misión y el poder de liberar a la sociedad.

Sin embargo, para cuando hubo terminado *El oro del Rin*, había sufrido una transformación crucial. Para empezar, se había desilusionado de la política: las revoluciones de 1848 habían fallado, y cuando Luis Napoleón perpetuó su golpe de Estado en 1851, abandonó la esperanza de que el mundo pudiera mejorar gracias a la acción política. En 1854, mientras estaba en la más profunda depresión, descubrió la filosofía de Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Según Schopenhauer, el arte (y la música como la más alta entre las artes) también cumple un papel, libertador, pero para él el arte no libera de la opersión social, sino del mundo como un todo. Schopenhauer tenía una visión pesimista y sombría del mundo. Según él, nos domina una "voluntad" impersonal que nos lleva implacablemente a luchar contra los sufrimientos del mundo y que nos llena de deseos punzantes e inalcanzables. Más tarde, Nietzsche diría que existe un intenso placer en el acto de aceptar esa voluntad y cooperar con ella, pero para Schopenhauer la voluntad era un terrible pesar. ¡Sin tan sólo pudiéramos liberarnos de su esclavitud! Schopenhauer pensaba que había algunas rutas de escape: una era la difícil renuncia, a menudo asociada con el ascetismo; otra era perderse a sí mismo en el arte. De estas dos maneras podríamos escapar de los sufrimientos inflingidos por el mundo fenoménico para entrar en el reino etéreo del mundo nouménico. Tras haber formulado esta idea, la encontró presente en el budismo y el hinduismo: los budistas, también, aspiran al Nirvana, donde las ataduras del mundo ya no les detienen.

Wagner ya había expresado su anhelo por la nada en *El holandés errante* (1841), y también ya había hablado del poder redentor de la música. Fue así que llegó a la conclusión de que la sociedad era irredimible, y esto lo había sumido en su más profunda depresión. No obstante, ahora Schopenhauer le enseñaba que la redención era posible para el individuo, aun cuando no lo era para la sociedad. Intuitivamente había utilizado el tema de la renuncia en *El holandés errante,* en *Tannhäuser* (1845) y en *Lohengrin* (1848). Ahora hallaba articulada una correspondencia a sus intuiciones en la filosofía de Schopenhauer. Incluso encontró que la forma del libreto entero de *El anillo del nibelungo* –que, como se recordará, había sido concebido desde 1850, aunque la música para el final del ciclo todavía no era compuesta- había ido desde la naturaleza casi política de *El oro del Rin* hasta el mensaje metafísico de *El ocaso de los dioses*. Desde 1854 y hasta su muerte, Wagner se zambulló en Schopenhauer, y Magee rastrea cómo el compositor introdujo, de uan manera específica y deliberada, una idea schopenhaueriana tras otra en sus libretos y en su música, la cual se concibió con un significado más intensamente filosófico que el de ninguna música anterior. Toda la ópera de *Tristán e Isolda* (1860) trata de un anhelo

tan intenso e inalcanzable que sólo puede acabar con la muerte, la cual desean ambos amantes y que, para ellos, es la única manera de permanecer unidos: ésta no es sólo la historia que se cuenta en el escenario, sino también en la música, en la que la única resolución de sus disonancias es el último acorde.

Schopenhauer había escrito que el mundo nouménico que subyace a las apariencias, todo es una parte indisociable del Ser y por lo tanto todos somos parte del otro. A menludo llegamos a percibir esto de manera intuitiva. El reconocer esta idea, según él era la base de la compasión. La compasión, por consiguiente, era otra forma de romper los grilletes de la voluntad implacable que gobierna el mundo noúmeno. Esta idea es uno de los temas de la última ópera de Wagner, *Parsifal* (1881). Debido a los símbolos cristianos que figuran en esta obra, se le ha considerado a menudo como una obra cristiana. Magee argumenta categóricamente en contra de esto: según él, decir que Wagner era un cristiano devoto cuando compuso *Parsifal* es tanto como decir que era un ferviente pagano cuando puso a los dioses germanos en el escenario para *El anillo del nibelungo*. En cualquier caso, en *Parsifal* es a un ser humano y no a Cristo a quien se muestra como redentor del mundo. Para entonces, Wagner aún creía en los que Feuerbach le había enseñado: que todas las religiones dicen algo significativo sobre nuestra naturaleza interior. En *Religión y arte* (1880), Wagner dijo muy específicamente que "queda reservado al arte el salvar la esencia de la religión", una verdad no literal sino figurada; y las verdades figuradas de *Parsifal* están representadas tanto en el budismo como en el cristianismo. De hecho, durante aproximadamente veinte años, Wagner había jugado con la idea de escribir una ópera que se desarrollara en un escenario budista, a la que titularía *Die Sieger* ("Los conquistadores", aquellos que se imponen a la esclavitud en el mundo).

Nietzsche se encontraba entre quienes acusaban a Wagner de haberse "vendido" al cristianismo en el libreto de *Parsifal*; y es precisamente en el último capítulo del volumen de Magee, antes del apéndice, donde se ocupa de la influencia de Wagner sobre Nietzsche. Como es bien sabido, Nietzsche comenzó como un ciego adorador de Wagner (al principio Nietzsche también era seguidor de Schopenhauer, amaba el teatro griego y adjudicaba un papel exaltado al poder redentor de la música). Más tarde, según Magee, Nietzsche tuvo la necesidad obsesiva de independizarse y de escapar de la influencia de Wagner. Rompió violentamente con el compositor (y también con Schopenhauer), y lanzó una serie de diatribas contra la perspectiva del autor de *El anillo del nibelungo*, cada una de las cuales Magee refuta vigorosamente. De esta ruptura Magee da cuenta casi completamente en términos de la psicología de Nietzsche, aunque no duda en admitir que la filosofía de este último tenía por sí misma una influencia y una importancia destacadas. Me parece que las refutaciones que hace Magee a las acusaciones de Nietzsche son válidas. Una de las acusaciones específicas de Nietzsche contra Wagner –que su antisemitismo era vulgar y despreciable- no se menciona en absoluto en este capítulo; sin embargo, Magee dedica el apéndice a esta cuestión. Durante una conferencia que dictó con motivo del lanzamiento del libro, Magee explicó que había puesto el asunto del antisemitismo en el apéndice en parte porque no lo consideraba una filosofía. Encuentra el antisemitismo de Wagner completamente revulsivo. Sin embargo, incluso si fuera una filosofía, Magee argumenta que no hay justificación para afirmar que el antisemitismo tiene alguna influencia en las óperas, y rechaza la idea de que Mime, Alberich, Beckmesser y Kundry estaban pensados como personajes judíos, aunque muchas producciones de las óperas, especialmente durante el período nazi, los representaban así y muchos escritores de la posguerra han insistido en que Wagner, como antisemita que era, sí tenía la intención de dotarlos de las estereotípicas características odiadas de los judíos. Sea cual fuere el caso, concluye Magee, el genio de Wagner como artista, al igual que el de Dostoievski, no se ve afectado por su antisemitismo.

Ni santo ni demonio

Roger Salas

"La defensa militante corre pareja con el desprecio militante", argumenta Bryan Magee (Londres, 1930) en su libro *Aspectos de Wagner* (Traducción de Francisco López Martín. Acantilado. Barcelona, 2013), tratando a esa animadversión que Wagner puede despertar lo mismo que en otros la adoración fanática. La primera edición de Aspectos de Wagner es de 1968; la edición revisada que inspira esta cuidada traducción al castellano es de 20 años después: 1988. En todo este tiempo, este libro no ha dejado indiferente a nadie y, a pesar del estigma de un sector purista, la balanza de los elogios es claramente favorable. La frase, muy británica, de la reseña del Times Literary Supplement lo resume: "Excelente y llamativo por dos virtudes de las que carecía Wagner: la brevedad y la lucidez".

Estamos frente a un libro de ideas novedosas al alcance no solo de la musicología erudita sino del lector o melómano interesado en el universo wagneriano, un sistema que parece no tener fecha de caducidad y cuya influencia en las artes y la literatura, es desgranado con síntesis y claridad admirables por Magee. El autor parte de una premisa tan real como de difícil encaje: "Personas que desconocen las teorías de Wagner las describen constantemente como sinsentidos". Y es verdad. Muy pocos se adentran en la a veces farragosa prosa del compositor de Leipzig. Explica Magee que Wagner "escribe como un autodidacta, con expresiones floridas, un vocabulario pensado para impresionar, abstracciones innecesarias y estructuras gramaticales rebuscadas". Por encima de todo eso, está el monumento de su música, donde nunca pasa lo que con su prosa "improvisada, esa verborrea carente de reflexión o disciplina; de que, cuando se embarcaba en una frase, no tenía ni idea de cómo iba a terminarla". Wagner era extrañamente consciente de su creación musical.

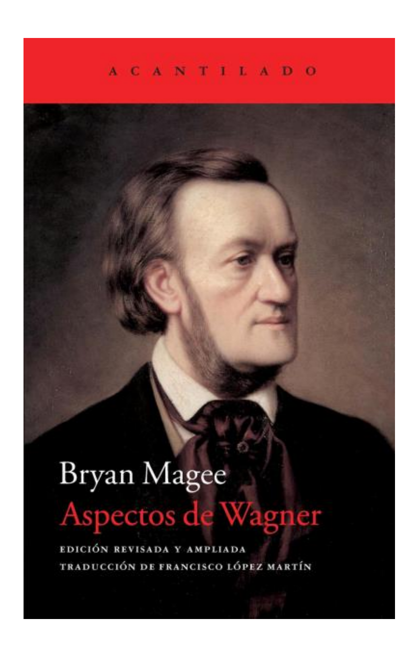
Es fascinante palpar la presencia wagneriana de Elliot a Joyce, de Proust a los simbolistas

El análisis de Magee dibuja el panorama donde se cultivó y forjó la personalidad del joven Wagner y el valor que concedía a las palabras y al verso. Dice Magee: "Escuchar la música de Wagner simplemente como música, sin relación con las palabras o el drama, es perderse todo eso. Es abstraer la música de un medio de expresión mucho más amplio pero único (verbal-musical-dramático) en el que no lo es todo. La música es tan buena que es fácil hacerlo y disfrutarla perdiendo de vista lo que uno se pierde". Esta alerta pone en la senda teórica de Magee, como analiza que, de haber una teoría primordial en Wagner, está nutrida de innumerables fuentes y teorías subordinadas; por ejemplo, Wagner habla de Beethoven con "perspicacia asombrosa", pero es verdad que sus críticas a la estructura de la ópera tradicional (y especialmente a la ópera italiana) aunque en su momento son claramente interesadas, tienen un valor perdurable. Wagner poseía una intuición fuera de serie y Magee lo realza, con su ya temprana posición ante el mito y su importancia psíquica. En esto aventajó a la psicología y a la antropología, y como dice Magee, advirtió medio siglo antes que Freud acerca de Edipo.

En la primera parte, Magee incide en un tema que muchos de los biógrafos de Wagner, anteriores y posteriores a la primera edición de este libro, solapan o tratan poco: su juventud como "activo revolucionario", y apunta que, esas obras teóricas wagnerianas están casi todas escritas en 12 años de exilio y tienen una notable influencia, muchos ecos, "tanto de las ideas como de la fraseología, de los escritos de Karl Marx, incluido El manifiesto comunista, que acababa de aparecer en 1848". Es cierto que no es posible demostrar que Wagner leyera a Marx, pero Magee está convencido de ello, entre otras cosas, por su olfato despierto y su interés por todo lo

nuevo. La cercana camaradería juvenil con Mijaíl Bakunin sí es historia.

Tras tocar el asunto de los judíos y el antisemitismo de Wagner (capítulo 2: 'Judíos: No menos en la música'), en cuanto al culto al compositor y a su capacidad de influencias, los capítulos 3 y 4 de este libro son los más importantes. Fuera de toda duda sobre su síntesis y erudición, lo más significativo son las perspectivas que abre. Magee cita el diccionario Grove: "La música de Wagner está sometida a más prejuicios que la de casi cualquier otro compositor". A partir de aquí se afana en explicarlo. Es fascinante palpar la presencia wagneriana de Elliot a Joyce, de Proust a los simbolistas. W. H. Auden escribió que Wagner fue "tal vez el mayor genio que ha existido". Magee se sitúa en la diana, en el momento de enfrentar "al fenómeno Wagner" liberado de prejuicios y aportando una evolución crítica de "su influencia en la cultura de nuestro tiempo".



Finaliza el libro con una severa y premonitoria advertencia a los directores de escena. Con elegancia, Bryan Magee los pone en su justo sitio, los baja de un inexplicado pedestal al que fueron ascendidos en las dos décadas posteriores a la redacción de la primera edición de su texto sobre Wagner, con lo que su apreciación tiene así un valor añadido por todo lo que vendría después.

El concepto de arte global en Wagner

Ramón Bau

Sin duda la mayoría absoluta de los wagnerianos hemos llegado a Wagner a través de su música, de la intuición de su belleza y su fuerza, para luego irnos introduciendo en el significado y las facetas menos evidentes de las obras wagneriarias, ya sea leyendo al propio Wagner o a textos de Chamberlain, Bernard Shaw, Penna, Zanné, Marsillach, Letamendi, Lichtenberger, etc.

Sería pues una pretensión que iba a ser poco comprendida, o tomada como una sofisticación intelectual, el afirmar que Wagner no quiso, a partir de su exilio en Zurich, en su obra ser un "músico", y que incluso luchó contra esa fatalidad cualificativa. Pero es esencialmente así. Richard Wagner fue un artista en búsqueda de un nuevo tipo de Arte, que fatalmente tenía que luchar contra las simplificaciones de la crítica y el público "operístico", dominantes del mercado "músical".

Wagner inicia su labor artística leyendo dramas, teatro, llega a aprender inglés sólo para poder leer en su original a Shakespeare (eso nos recuerda a Unamuno, que aprendió danés unicamente para leer a su maestro Kierkegaard). Sus primeras lecturas dirigidas con un fin creativo fueron las tragedias griegas, de las que hablaremos luego, el teatro de Goethe y Schiller, Shakespeare, y el teatro clásico español (basta leer la obra "Wagner y el Teatro Clásico Español" de Jordi Mota y María Infiesta). Tras ello él mismo escribió un drama juvenil al estilo de Hamlet y El rey Lear, pero con 42 personajes, acabado con la muerte de casi todos ellos.

Sólo más tarde se inició en la música, pero mantuvo una lectura constante y un análisis permanente del teatro dramático, y

de la tragedia griega en especial. Recordemos que Nietszche dedicó a Wagner su obra "El nacimiento de la tragedia" , donde ya desvela el concepto que tenía Wagner de la Obra de Arte Global.

A partir de su exilio en Zurich, Wagner entra en una fase de "reflexión profunda" como indica en su carta al famoso crítico Hanslick en 1847 (en ese momento Hanslick había escrito una crítica favorable a Wagner, más tarde fue su principal detractor). Dice Wagner: "La obra de Arte de un periodo de alta cultura no puede ser producida más que por un artista plenamente consciente de sí mismo".

Wagner se dedica a escribir, para sí mismo más que para los demás, su primera tanda de estudios sobre la teoría del arte: "La obra de arte del porvenir" (1849), "Opera y Drama" (1851), "Arte y Revolución" (1849), "Judaísmo en la Música" (1850) y "Comunicación a mis amigos" (1851). En estas obras se van desarrollando sus Ideas fundamentales, las bases de lo que va a tratar de crear en el futuro. Una vez aclaradas sus propias ideas, Wagner deja de escribir, incluso manifiesta su desagrado por volver a escribir ante algunas peticiones al respecto, pues considera que ahora necesita DEMOSTRAR que es posible lo que ha escrito, hacer realidad esa "obra de arte del futuro" de la que ha definido sus bases. Sólo volverá a escribir cuando conoce, más tarde, la filosofia de Schopenhauer y desarrolla más nítidamente las conclusiones sobre Redención y Compasión. Entre 1864 y 1880 escribe: "Estado y Religión", "Arte Alemán y Política Alemana" y especialmente "Arte y Religión".

Así pues en Wagner NADA de su obra es, en absoluto, algo intuitivo o aleatorio, sino todo está realizado para crear ese Arte nuevo.

Creo que para entender bien a Wagner es preciso antes leer algo de la Tragedia Griega y del teatro dramático, pues el origen de su concepción artística está en el drama, no en la Opera ni en la tradición musical. Wagner no desarrolla la música sino que desarrolla en la modernidad la Tragedia Griega.

La tragedia griega no era un teatro comun, sino que era una representación multidisciplinaria de una Idea. El drama griego unía en una misma "obra" la poesía, la danza, la plástica y la música. Y las UNÍA, no las sobreponía. O sea, la danza y la música en una tragedia griega no eran añadidos o divertimentos para alargar la función, sino partes integrantes de la expresión de la misma Idea que desarrollaba la poesía dramática.

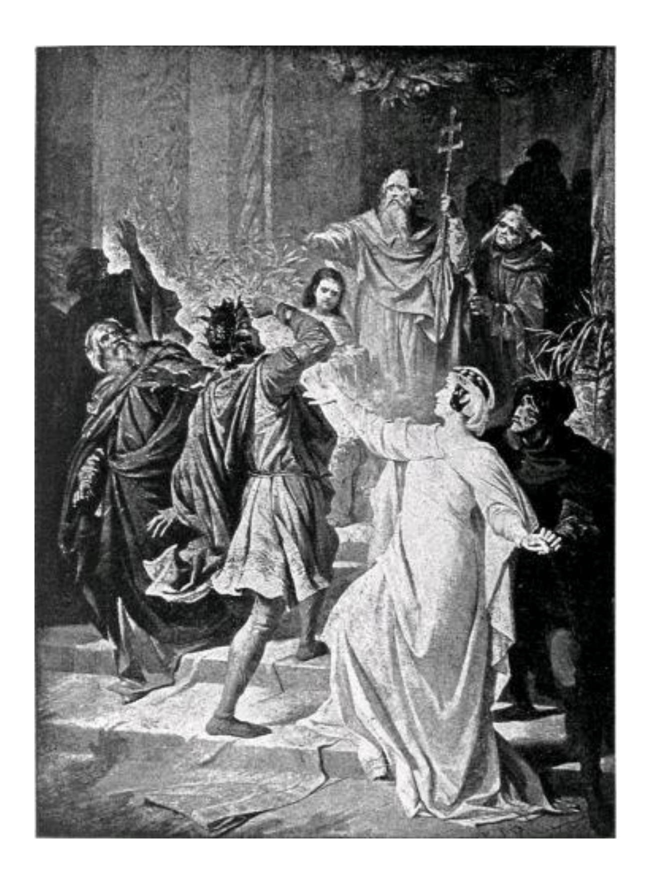
Mientras en la ópera es la música, la melodía y el canto (el aria), las que imponen la norma, mientras que el ballet en la ópera es un añadido, un divertimento sin nada que ver con la esencia operística, y el libreto es una excusa para desarrollar la música, en la tragedia griega todo está en función del significado poético y sensible. Además en la Tragedia no se desarrollaban básicamente "historias" sino pensamientos y sentimientos genéricos.

Mozart dijo "En una ópera es preciso que la poesía sea hija obediente de la música", expresando perfectamente ese origen "musical" de la ópera. Los libretistas eran "esclavos" de los deseos de los cantantes, los castrati primero, los divos luego, y de los compositores tras la reforma de Gluck, que eliminó parcialmente la dictadura de los cantantes para imponer la de los músicos.

Del canto puro popular, al canto sofisticado de la Aria, y por fin la música melódica como acompañante de las arias, esta evolución de la ópera culmina con el intento de darle "seriedad" al incluir libretos "dramáticos", frente a una mayoría de libretos intrascendentes anteriores. Voltaire ya dijo de esa ópera: "lo que es demasiado necio para ser dicho, se canta". Pero nunca se pretendió crear un drama sino música, usando la voz como un instrumento más, sin entender que el centro de todo drama es el texto poético en sí. Uno puede ver tararear los duetos de la ópera, incluso es posible ver en los Liceos como al interpretarse una aria famosa la gente está atenta a la voz, al canto, no a "lo que se canta". En cambio una persona que tararease la "muerte de Isolda", o que simplemente estuviera en ese momento atento a la voz y la melodía,

estaría asesinando a Wagner, que lo que pretende es que estemos "sintiendo" la muerte por amor, la capacidad de amar hasta la muerte.

Wagner comprende que esa unidad artística de los diversos medios (música, poesía, drama, gesto y plástica) es la base para lograr expresar TODO lo que es necesario del sentimiento y las ideas genéricas del hombre. Por tanto decide crear un arte nuevo, una Tragedia expresada globalmente, usando lo mejor de cada "instrumento o parte" para lograr ese resultado final, que es la expresion de sentimientos, no la música.



Necesita la música para expresar lo íntimamente sensible, aquello que la palabra no puede expresar bien, pues la palabra pasa por la razón y deforma los sentimientos. La música es ideal para expresar sentimientos puros. Pero la música no puede expresar el drama, ni las razones ni las sutilezas de los detalles, ni las ideas. Y se necesita la plástica, el decorado, el gesto, la expresión clara y bien definida (no lo confundamos con el uso de ballet o coros introducidos con calzador en tantas óperas, o la idea de hacer "espectáculo" a base de decorados majestuosos para libretos pobres de valores humanos) para hacer comprensible aquello que no se dice, pero que el personaje quiere expresar o debe tener en cuenta por la plástica del decorado o el gesto.

Para ello elige muy cuidadosamente sus textos, pues es allí donde debe expresarse lo esencial, no la acción visible, la trama, sino la acción invisible, la que ocurre en el corazón de cada personaje, lo "esencialmente humano". No trata temas "históricos", donde la trama es vital, sino temas genéricos, míticos a menudo... como míticos eran a menudo los temas de la Tragedia Griega. El Mito es una esencia religiosa del pueblo trasformada en relato, está pues basado en un sentimiento espiritual, en una concepción del mundo, por ello es ideal para tratar estos temas. Toda la "trama argumental" del "Tristán" la resuelve Wagner en 60 versos iniciales, luego ya no importa lo exterior, sino lo interior. No importa Cornualles sino el corazón de Tristán, de Isolda, de Marke, la lealtad, el amor, la renuncia, el dolor, la muerte; no importa lo "histórico" sino como soporte de credibilidad a las situaciones humanas genéricas.

Mucho se ha hablado de la "política" o la "ideología" como tal en la obra de Wagner. No vamos a hablar de ello aquí, pero hay que entender que no pretendía Wagner "hacer ideología" en sus obras, sino expresar sentimientos humanos. Como la Tragedia Griega no era "política" como tal en sus temas. Pero no hay nada más intensamente "político" que el sentimiento humano cuando no es "particular" sino genérico, o sea cuando no expresa un sentimiento concreto en su entorno, sino "el" sentimiento profundo de "lo humano", no dependiente en sí del entorno concreto. Por ello la Tragedia Griega tuvo graves problemas "políticos" con los gobernantes, porque expresaba el sentimiento del pueblo, y por eso Wagner expresa, a través de lo sensible, una concepción del mundo, que evoluciona en parte a lo largo de su vida, pero ese es ya otro tema.

¿Y la música?, pues luego, tras el drama, apoyándolo, expresándolo, allí está la maravillosa música de Wagner. Pero como

él mismo dijo en "Opera y Drama": «(¿Cómo habría de sentirse el artista, él que sólo ha compuesto de acuerdo a la intención dramática, si los críticos de arte, al referirse a su drama, escribieran unicamente sobre su música maravillosa?». «¿Como no iba a ser humillado el músico-poeta si viera al público delante de su obra concentrarse sólo en la mecánica de la orquesta y si fuera elogiado como "muy hábil instrumentista"?».

Por ello los críticos operísticos, que sólo viven la música, la calidad y tonalidades de la voz, no pueden ser críticos wagnerianos, por más que los elijan para hacer de tales. Sería necesario un dramaturgo, un amante del drama, de la expresión de sentimientos.

Precisamente uno de los problemas que ha tenido la música postwagneriana (además del boicot sistemático que ha sufrido por parte de los poderes oficiales) ha sido la incapacidad de unir un gran músico a un gran poeta. Hay buenas piezas musicales, pero les falta un drama bien estructurado. "Suenan" como Wagner pero a veces no tienen detrás un drama escrito con calidad real. Y cuando lo tienen no logran la música genial que les dé "popularidad" ante un público "musical".

En Wagner se da el milagro de la unión íntima de un dramaturgo y un músico, genial en ambas facetas, que sabe estar como músico al servicio del drama, que no pretende "lucir" su música, sino servir al poeta en su voluntad de expresión de sentimientos. Desde luego el "público" lo ha hecho famoso por la música, y los decorados modernos aún refuerzan más esa confusión. ¿Cómo van a captar el drama si la plástica y el gesto se hacen absurdos?, ¿qué queda cuando se ha perdido la unidad dramática gracias a la estupidez o mala fé de un escenógrafo o director actual?. Queda sólo la "opera", la música, la humillación para la obra de Wagner, convertido en un nuevo Rossini, un músico maravilloso sin más pretensiones. Este es el gran asesinato, matar el drama, lo importante, lo "peligroso" para el mundo moderno, pues refleja los sentimientos profundos de "otra humanidad", dejando la música, lo que el público conoce como 'Wagner'.

Pensemos, por ejemplo, en el Venusberg de "Tannhäuser". Cuando vemos un Venusberg representado como una calle del barrio chino, una calle de casas de prostitución, con la danza interpretada por personajes vestidos de "mujeres de la calle" en una danza obscena y pornográfica, es evidente que se está matando la "unidad dramática" en aras de la estupidez del decorador. Tannhäuser no puede estar por voluntad propia en un sitio degenerado y decadente, donde el único aliciente sería un placer de muy baja calidad humana. No puede ser esta la tentación de Venus. Si Tannhäuser estuviera a gusto en un sitio así no merecería una linea más del poema, y menos la redención por Elisabeth. No, el Venusberg es la tentación del amor carnal, pero en el sentido grecoromano del sexo y la vida, de lo sensual y lo humano, gozoso y alegre, que olvida lo espiritual y lo superior, pero no que se rebaja en lo escabroso o repulsivo. Este es un ejemplo de cómo no es posible considerar al decorado, el vestuario, el gesto, como algo "separado" de la obra, que puede modificarse de forma independiente de su sentido dramático.

Para "asumir" (ni oir, ni ver, ni escuchar, ni entender, ni sentir, pues es una suma de funciones) una obra de Wagner es preciso un esfuerzo, una "concentración", como él mismo decía, sobre la obra, sobre el drama en especial, y una disposición a "sentir", a "oir la música", a captar todos los mensajes siempre en base al drama. No se puede ir a "Parsifal" sin ser capaz de asumir la Redención, la Piedad, en uno mismo, aunque no sea la propia forma de ser!, pero en tanto que intentas "asumir" la obra y aprovechar lo máximo de su riqueza, se necesita esa disposición personal.

Wagner empezaba la difusión de sus obras con la lectura del poema, con la explicación del drama, para luego al piano dar lo esencial de su música. Wagner nos vuelve a la Tragedia esencial, a lo humano genérico, y usa su música como un instrumento más de la expresión global de sentimientos para captar el mensaje íntimo de una obra de Arte Global.

Thomas Mann, el Wagneriano

José Joaquín Blanco

"Más se aprende de los buenos panfletos que de los himnos", dijo Thomas Mann a propósito de las diatribas de Nietzsche contra Richard Wagner, y a lo largo de toda su vida escribió muchas veces a la nietzscheana sobre este músico, en cartas, conferencias y artículos, que su hija reunió en un volumen: *Richard Wagner y la música* (Wagner und unsere Zeit), Ed. Erika Mann, Tr. Jordi Sánchez, Barcelona, Plaza & Janés, 1986)

Wagner fue la pasión de su vida y el modelo no tan velado de sus masivas novelas. En él vio la monstruosidad del ego romántico, capaz de las ambiciones del genio, de las utopías del revolucionario y de la barbarie del superhombre (o sea, un superanarquista o un superbakunin, según lo definió Shaw —The Perfect Wagnerite (1898-1923), Man and Superman (acto III) y Écrits sur la musique, 1876-1950, Ed. y Tr. de Georges Liébert et al, París, Éditions Robert Laffont, 1994—); los abismos de arriba y los abismos de abajo. Su ambición de la novela como el arte total compite con la teoría wagneriana de la ópera como summa de las artes. Y su fuga del realismo burgués hacia la novela mítica recorre los pasos que Wagner caminó de Rienzi a El anillo del Nibelungo, Tristán e Isolda...

Mann le aprendió a Wagner el truco que escandalizaba a Nietzsche: crear una obra con tan diabólica trampa que lo mismo fascine al público ignorante que a los artistas refinados. Y esto, cargando sus novelas, como Wagner lo hizo en sus óperas, con "una nueva especie de mito y música, capaz de elevar de forma inconmensurable el rango espiritual, la dignidad artística... imprimiéndole una gravedad auténticamente alemana..." (1937). Ópera de ideas, novela de ideas.

Wagner extendió el uso musical del leitmotiv en la ópera: hizo que cada personaje o asunto tuviera su tema propio (a veces varios), que como personaje musical en sí mismo transita y se desarrolla en las diversas arias y escenas, incluso en las diferentes óperas de su tetralogía, dentro de vastos tejidos contrapuntísticos que ponen a la ópera a rivalizar con la sinfonía. "Realmente, no es difícil advertir un hálito del espíritu que anima a El anillo del Nibelungo en mis Buddenbrook, en esa procesión épica de generaciones unidas y entrelazadas gracias a un conjunto de motivos centrales" (1911).

El gran tema de Thomas Mann, como es sabido, fue la enfermedad. La presencia subrepticia y clandestina de la enfermedad —de la tuberculosis a la locura— y de la muerte. "Todas las heroínas de Wagner se distinguen por un sublime histerismo, un algo sonambulesco, mágico y nigromántico, que pone en su calidad de heroínas románticas un ingrediente de turbulenta modernidad. Pero la figura de Kundry, la rosa infernal, es una pieza de patología mística en su atormentada duplicidad, en su desdoblamiento como instrumentum diaboli, y penitente ansiosa de redención; está pintada con una crudeza clínica, con un atrevimiento naturalista en la investigación y exposición de la enfermiza vida anímica... y en Parsifal... se dice de Klingstor que es el demonio del pecado oculto, la rabia de la impotencia contra el pecado; nos sentimos transportados a un mundo místico de atormentados estados anímicos, el mundo de Dostoyevski" (1933).

El apasionado de Wagner escucha en esas óperas la "nostalgia de la muerte" de Novalis, y se encamina a La muerte en Venecia: "los fastos necrofílicos de Tristán" (1933). "El reparto de Parsifal, ¡qué galería de personajes, qué colección de excéntricos escandalosos! Un mago castrado por su propia mano; una desesperada que se desdobla en corruptora y Magdalena penitente, con catalepsias entre uno y otro estado; un sumo sacerdote que se empeña en ser redimido por un joven casto..." (1933).

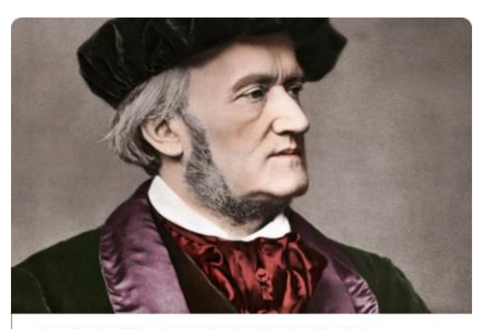
Las novelas de Mann no ofrecen un reparto menos espectacular.

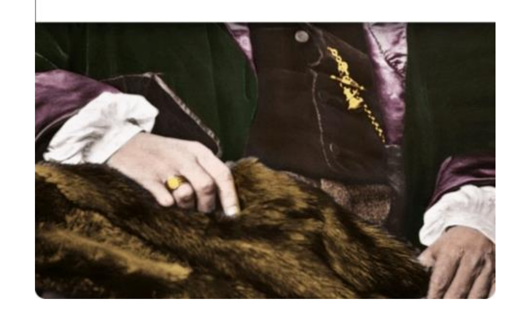
El auge de Wagner, que lo puso a la par de Bach, Mozart y Beethoven, si no más arriba, empezó en su propio tiempo (coincidió con la preeminencia de Prusia, después de su victoria contra Francia en 1870) y no ha cedido entre los melómanos de todo el mundo. Hay quien dice que no existe mejor música sobre la tierra que la marcha fúnebre de Sigfrido en El crepúsculo de los dioses, o el coro de los peregrinos de Tannhäuser, o la música marítima —"ya casi atonal"— de Tristán e Isolda, o la inmolación de Brunilda, o la cabalgata de las valquirias, o la forja de la espada, o los murmullos del bosque, o... Mann, por su parte, se atrinchera en la tradición y en el rigor, y prefiere lo menos wagneriano de Wagner: Parsifal (consagración del tercer acto), Lohengrin (preludio) y Los maestros cantores (la concepción musical del Tristán, pero depurada de caos y de epilepsia, y hasta reluciente de cotidianeidad, sentido común, humor y gusto por la música, aun cuando carezca de declamación y de profecía).

Llega a vociferar contra el segundo acto de Tristán e Isolda que, "con sus embelesos metafísicos, es más para jóvenes que andan desconcertados con su sexualidad", como dice —con la lengua completamente mordida— el autor de La muerte en Venecia, El elegido y José sus hermanos. G. B. Shaw celebran que desde el preludio de esa ópera, se escuche ya no el amor sentimental, sino la sexualidad ardiente en pleno teatro y a toda orquesta. Es tal la morbidez del sexo y de la muerte en la música de Wagner, para no hablar de sus aspiraciones a la santidad y al misticismo, que uno se pregunta cómo no fue incluida en las listas de cultura decadente que los nazis ordenaban quemar. Los admiradores nazis de Wagner muchas veces simplemente pretendían no escuchar grandes partes de su música o escuchar en ellas otras cosas.

En contraste con su hermano Heinrich, Thomas Mann fue desde joven un liberal-conservador, enemigo de las grandes musas políticas de los tiempos modernos, que como sabemos enloquecieron a Wagner: el socialismo, el patriotismo, los misticismos religiosos y esotéricos, el milenarismo, el imperialismo, el anarquismo, la filosofía voluntarista de Schopenhauer. Quería una Alemania "republicana, burguesa y decente", bien limitada y domesticada por Francia y por Inglaterra.

A diferencia del alemán democrático antinazi habitual, que defendía la existencia de dos Alemanias (la de Hitler y la del exilio, y consideraba el culto nazi de Wagner como una profanación), Thomas Mann ve a Hitler claramente en Wagner: lo encuentra en "su ambición de conquistar a los más sofisticados y a los más simples", abrumándolos con pathos, con aluviones emocionales; en su adoración del público, que lo lleva a recurrir a los elementos que ese público amaba, "tanto los demócrata-revolucionarios como los nacionalistas"; en la ensoñación de una santa barbarie germánica superhumana y ajena a la "decente" burguesía civilizada de Francia e Inglaterra.





Lo mismo le da Wagner al público la utopía luterana, populachera y democrática, de Los maestros cantores, que todos los fastos vaticanos de Parsifal y Tannhäuser; los héroes sencillos y los príncipes y artistas neurasténicos, las hadas y los ogros; coquetea con las purísimas ninfas del Rhin y con la generosa Brunilda, sin dejar de

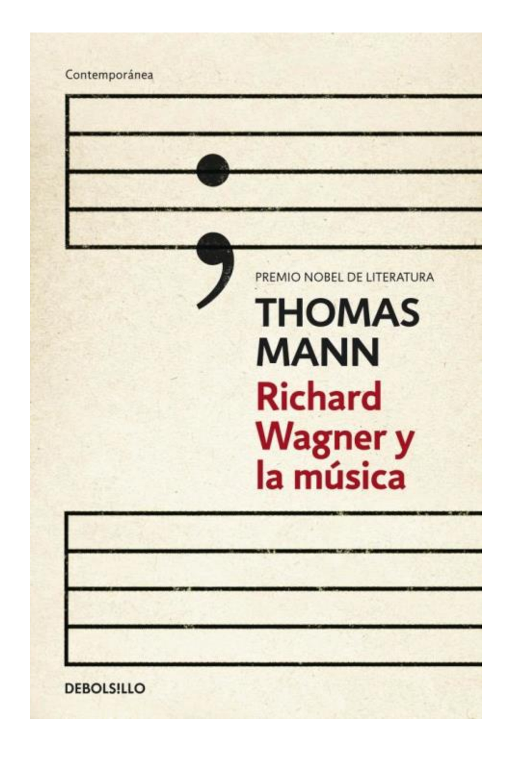
hacerles guiños a los demonios que asesinan a Sigfrido; predica contra el poder, atesorándolo con codicia; canta, en los murmullos del bosque, la vida primaveral, y la encamina a la noche hiperestésica de las culpas emocionantes.

"Yo encuentro el elemento nazi no sólo en la cuestionable literatura de Wagner; lo encuentro también en su 'música'... El entusiasmo que provoca, el sentido de grandeur que con tanta frecuencia nos invade en su presencia". Esta música a su modo contracultural o de crítica a la civilización burguesa "con su liturgia y su aliteración, su hondo arraigo en el suelo por un lado y su mirada vuelta hacia el futuro por el otro, con su apelación a una sociedad sin clases, con su revolucionarismo mítico-reaccionario, con todo ello, es la precursora ideal" del nazismo (1940).

Pero, en tal caso, ¿alguien se atrevería a condenar la música religiosa europea porque en ella se puede ver el fanatismo de las guerras a muerte entre sectas cristianas, de las cruzadas, de los autos de fe y el exterminio de herejes y de pueblos enteros en tres continentes? ¿El canto gregoriano y los motetes fueron "un precursor ideal" de la Matanza del Templo Mayor en Tenochtitlan? Y luego: ¿En Rameau se escucha la revocación del Edicto de Nantes? ¿Gershwin tiene algo qué ver con los yanquis en Vietnam? ¿Milhaud con los franceses en Argelia? ¿El buen Elgar suena al colonialismo inglés en la India? Desde luego: ni la cultura ni el arte son inocentes —el canto gregoriano y los motetes sí sonaron en las masacres de la conquista de América—, y todo tiene que ver con todo; pero el hecho histórico es que las óperas de Wagner fueron estrenadas entre 60 y 80 años antes del auge del nazismo.

George Bernard Shaw recuerda que la ópera "El anillo del Nibelungo" fue ideada y compuesta parcialmente desde 1848, a la luz revolucionaria de Bakunin y de Marx. Sigfrido es el Hombre Nuevo de esos revolucionarios, que triunfaría sobre el capitalismo, la iglesia, la familia, la burguesía y el Estado caducos de Alemania. (El enano Alberich y sus nibelungos esclavizados en las minas, acumulando y acumulando oro; el odio a la inteligencia de Loge y a la experiencia de Mime, la fe en el comenzar desde cero de un joven nuevo, todo él vitalidad y "voluntad de vida", no contaminado por la cultura burguesa).

Pero Wagner se tardó un cuarto de siglo en componer la tetralogía, y para entonces ya era un viejo bribón acostumbrado a los reyes y a ser el profeta total de una Alemania engrandecida, de modo que aceptó en su vejez, con júbilo, un Sigfrido imprevisto pero sumamente oportuno: Bismarck. Su teatro de Bayreuth no fue el teatro de masas que ensoñara en 1848 sino un resort del turismo plutocrático. Los sueños de juventud suelen conocer tales metamorfosis. Nietzsche rechinaba los dientes.



En El anillo del Nibelungo el triunfo del héroe dura poco (la victoria sobre el dragón, el enfrentamiento con el propio Wotan y la liberación de Brunilda, a quien apenas alcanza a amar en una sola escena), y sobreviene la destrucción de todo y la vuelta al caos original, sin dioses y sin héroes. Como en el Tristán, se canta aquí la muerte, la derrota, la destrucción: la gran "marcha fúnebre" de Sigfrido, la "inmolación de Brunilda". En su vejez, Wagner ya no creía en el triunfo del Hombre Nuevo: de Sigfrido celebra la derrota; su héroe final no fue ya

ningún revolucionario, sino un pacifista religioso: Parsifal.

Por lo demás, como el artista fáustico, como la propia Alemania, Wagner conjuga al ángel y al demonio: es una "combinación de barbarie y refinamiento, tan alemana, con la que también Bismarck sometió a Europa, más un erotismo como aún no se había exhibido en sociedad... un amaneramiento, una pretensión, una autoalabanza y autoescenificación demenciales... El Tristán completo ya no podría yo soportarlo..." (1949).

La solución del arte, de Alemania y del mundo era, para Thomas Mann, Goethe: la cabal civilización burguesa, sin barbaries, abismos ni genialidades peligrosas. Pero mientras que a Goethe logró con suma habilidad, en una hazaña de virtuosismo sin paralelo, convertirlo en el dócil personaje cómico de Lotte en Weimar: el sabio en pantuflas que siempre resulta menos interesante que una dama saludable —la cual, a final de cuentas, tiene mejor plantados los pies en este mundo que todos los libros—; mientras la solución civilizatoria de Goethe se prestó para su magistral broma, Wagner continuó obsesionándolo: la enfermedad, la muerte, los mitos, la noche, las nupcias del pecado y la virtud, la locura, las ambiciones del superhombre, el hambre de lo nuevo y lo inconmensurable, los mares infinitos de ese Tristán que ya no quería oír completo. Nunca pudo burlarse del Doctor Fausto wagneriano (no fue un Germán Valdés que filmara, por ejemplo, "Trintán y Vitolda"), aunque sí del "mozartiano" Goethe que proclamaba preferir. Los escritos de Mann sobre Wagner suenan más a novela que a ensayo: son a su vez un drama wagneriano, una insubordinación contra el nuevo salvaje "oro del Rhin".

Conciencia mesiánica

Joan Matabosch Grifoll

En la portada de su número del 1 de abril de 1910, L'Esquella de la Torratxa publicaba, con ocasión de la primera tetralogía wagneriana que se presentaba en el Liceo, una caricatura de Richard Wagner disfrazado de Siegfried, que acababa de abatir con una espada al dragón de la ópera italiana y meyerbeeriana. Al fondo de la viñeta se situaba un pájaro del bosque cuyos rasgos eran los del apóstol catalán del wagnerismo, Joaquim Pena. La ilustración expresa la conciencia mesiánica que tuvo para muchos wagnerianos de la época su apostolado a favor de la difusión de la obra del compositor ante auditorios más interesados por lo social, lo mundano y lo espectacular que por lo genuinamente artístico. "Decidme el favor que obtiene el wagnerismo en un determinado país, y yo os diré a qué altura su ilustración se encuentra", escribía Josep de Letamendi, uno de los jóvenes apasionados cuyos estudios sobre Wagner admiraron al propio compositor y se publicaron tanto en España como en Alemania.

La introducción de la música de Wagner en el Liceo trascendió con mucho, para el público, el conocimiento de unas obras que acabarían formando parte del repertorio del teatro. Lo que provocó la obra de Wagner fue, en realidad, un cambio radical en los hábitos del público. *Lohengrin*, que llegó el 6 de marzo de 1883, ya se consideró un acontecimiento que iba a preparar el terreno a todo lo demás y muy especialmente el estreno de *La walkyria* en 1899. En su honor, la sala del Liceo estuvo por primera vez a oscuras imponiendo que los asistentes no pudieran competir con los intérpretes en la atracción de las miradas del resto del público, como era habitual en la época. En su honor, también, se utilizaba por primera vez una proyección cinematográfica en la

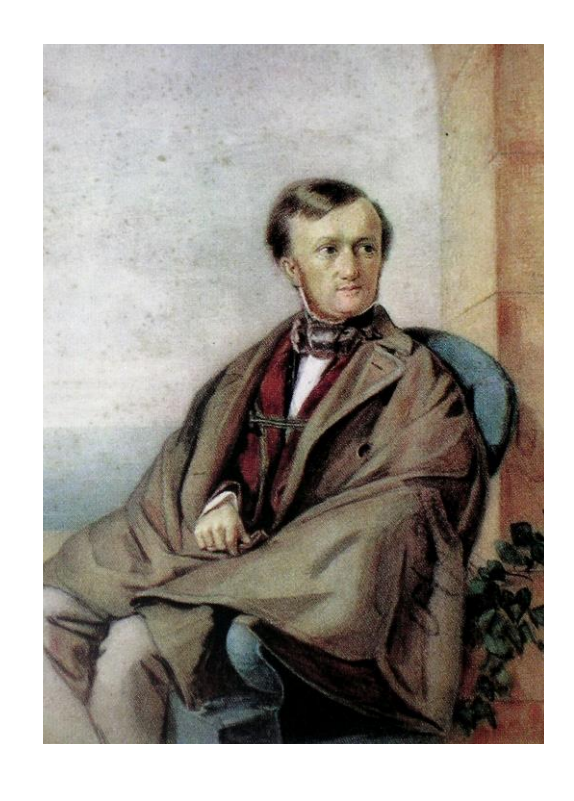
escena de la cabalgata que se consideró una audacia inaudita.

La mayor carga simbólica y emotiva correspondió, desde luego, al estreno de *Parsifal*, la obra que hasta el año 1914 sólo se podía interpretar en Bayreuth por expreso deseo del compositor. Barcelona quiso ser la primera ciudad que llevaba a un escenario de forma legal la última obra de Wagner, justo en el momento en que caducaban sus derechos exclusivos. La representación comenzó a las 22.25 del 31 de diciembre de 1913 (porque debido al cambio horario con Alemania coincidía con el momento preciso en que caducaban los derechos) y terminó a las cinco de la madrugada. Para la ocasión se habían realizado nuevos y suntuosos decorados a cargo de Maurici Vilomara, Oleguer Junyent, Miquel Moragas y Salvador Alarma, y se habían reformado los equipamientos eléctricos. Francesc Viñas, el gran tenor cuya contribución a la difusión de la obra de Wagner en España resultó crucial, fue el protagonista.

La pasión por Wagner, que justificaba iniciativas tan quijotescas como la del estreno de *Parsifal*, tuvo su origen en los círculos minoritarios pero influyentes de Joaquim Marsillach y Josep de Letamendi, cuya labor fue continuada por Antoni Ribera y Joaquim Pena. El acto culminante de este grupo fue la fundación de la Asociación Wagneriana el año 1901. De la mano de personalidades como Felip Pedrell, Adrià Gual, Manuel de Montoliu, Xavier Viura o Joan Maragall, su actividad fue febril: estudio de la obra wagneriana, promoción de las representaciones, formación de artistas competentes en canto y declamación, y publicación de las obras de Wagner con transcripción para canto y piano con el texto alemán y catalán.

La batalla de los wagnerianos de los primeros años del siglo XX por dar a conocer la obra del compositor continuó, años después, con los esfuerzos de Adolphe Appia por paliar el enorme abismo que él detectaba entre la grandeza de la obra wagneriana y su materialización escénica; y con el simbolismo sugestivo y la abstracción de las formas de Charles Craig, que encontraba en Wagner el material idóneo para un tipo de teatro opuesto al realismo, al psicologismo y al naturalismo. La evolución culminaba en Wieland Wagner, nieto del compositor, cuyos espacios escénicos estructurados a partir de formas matriz, su movimiento escénico escultural, hierático, épico, y su iluminación al servicio del pulso interno de la obra no podían causar otra cosa que conmoción en el Liceo de 1955 cuando los Festivales de Bayreuth presentaron tres producciones que dejaron al público estupefacto.

El caso es que una vez conocidas y entronizadas sus obras en el repertorio de los teatros, Wagner ha seguido siendo un revulsivo. Ha sido a través de la revisión de su obra que se ha desencadenado, a partir de los años cincuenta del siglo XX, un cambio radical de la función de la dramaturgia en la ópera. Primero fue Wagner, pero luego vinieron todos los demás. El gran triunfo de Wagner no ha sido que, como Siegfried, abatiera aquel dragón que L'Esquella caricaturizaba como "la ópera italiana", sino que a partir de Wagner hemos aprendido a regresar a la ópera italiana viéndola de otra manera.



© Babelia, El País, Especial "Wagner eterno", 9 abril 2013.

Wagner, entre el antisemitismo y el tabú

Daniel Barenboim

*E*l racismo, muy extendido en el siglo XIX y determinante bajo el nazismo, persiste en la sociedad actual. Con lucidez, se deben desarticular opiniones indignas y reconocer que el Estado de Israel se fundó a costa de otro Estado y que ejecutar la música de Wagner no implica avalar a Hitler.

Quizá ningún otro compositor de la historia buscó combinar elementos tan evidentemente incompatibles en sus obras. Las cualidades que tanto entusiasman a los seguidores de Richard Wagner a menudo son las mismas que rechazan sus detractores, como su tendencia a los extremos en todos los aspectos de la composición.

La música de Wagner con frecuencia es compleja, a veces simple pero nunca complicada. La diferencia es sutil, pero la complicación en este sentido implica, entre otros significados, el uso de mecanismos o técnicas innecesarios que podrían confundir el significado de la música. Estos no están presentes en la obra de Wagner. La complejidad, en cambio, en su música está siempre representada por lo multidimensional. Es decir que la música está compuesta por muchas capas que pueden ser individualmente simples pero que en conjunto constituyen una construcción compleja. La complejidad de Wagner es siempre un medio y nunca un fin en sí mismo.

Considero muy importante acabar con ciertos malentendidos y falsas afirmaciones sobre Wagner precisamente porque las percepciones sobre él suelen ser confusas y polémicas. Aquí también quiero comentar los aspectos extramusicales de la personalidad de Wagner y entre estos están, por supuesto, sus notorias e inaceptables declaraciones antisemitas.

El antisemitismo no era algo nuevo en la Alemania del siglo XIX.

Recién en 1669 fue legal para los judíos moverse con cierta libertad en Berlín y las zonas aledañas. Los judíos tenían prohibido poseer tierras, comerciar con lana, madera, tabaco, cuero o vino o ejercer una profesión.

Las declaraciones antisemitas de Wagner deben verse en este marco. Un grado considerable de antisemitismo fue un elemento indiscutible de los movimientos nacionalistas de la Europa de fines del siglo XIX.

No era algo fuera de lo común culpar a los judíos por todos los problemas, ya fueran políticos, económicos o culturales.

Estas circunstancias históricas no cambian el hecho de que RichardWagner fuera un antisemita virulento de la peor clase cuyas afirmaciones son imperdonables. Su antisemitismo en parte se debe al éxito de sus contemporáneos judíos Felix Mendelssohn y Giacomo M eyerbeer.

Wagner publicó por primera vez su ensayo El judaísmo en la músicaen 1850 bajo el seudónimo K. Freigedank en el *Neue Zeitschrift für Musik* en Leipzig. En él, dice: "El judío (…) en la vida corriente nos impresiona sobre todo por su apariencia exterior que, cualquiera sea la nacionalidad europea a la que pertenezcamos, tiene algo desagradablemente ajeno a esa nacionalidad: instintivamente no queremos tener nada en común con un hombre que tiene ese aspecto".

Como hemos observado durante los recientes debates sobre la integración en Europa, l as afirmaciones racistas, ya sea contra los judíos o actualmente contra los musulmanes, de ningún modo han desaparecido de la sociedad actual.

Theodor Herzl, fundador del movimiento sionista, al principio estaba a favor de la completa asimilación de los judíos. Fue su preocupación por el antisemitismo europeo lo que lo llevó a querer fundar un estado judío. Pero Herzl no había pasado por alto el hecho de que los

árabes vivían en Palestina cuando elaboró la idea de un estado independiente para los judíos europeos.

Hoy, muchos israelíes ven la negativa de los palestinos a reconocer al Estado de Israel como la continuación del antisemitismo europeo de preguerra. Sin embargo, no es el antisemitismo lo que determina la relación de los palestinos con Israel sino la resistencia a la división de Palestina en el momento de la fundación de Israel y el hecho de que se les niegue la igualdad de derechos, por ejemplo el derecho a tener un estado independiente.

Palestina no era un país deshabitado (como sostiene la leyenda nacionalista israelí). Pero hasta hoy en la sociedad israelí es tabú decir que el Estado de Israel se fundó a costa de otro pueblo.

Otro tabú que sigue vigente en Israel es la ejecución de las obras de Wagner en el país. Cuando hoy se sigue manteniendo el tabú sobre Wagner en Israel, en cierto sentido significa que le estamos dando a Hitler la última palabra, que reconocemos que Wagner fue un profeta y un antecesor del antisemitismo nazi y que se lo puede hacer responsable, aunque sea indirectamente, de la solución final.

Esta opinión es indigna de los oyentes judíos. Estos en cambio deberían dejarse influenciar por pensadores judíos tan grandes como Spinoza, Maimónides y Martin Buber en lugar de por dogmas mal concebidos.



Hijos de Sión: escuchad a Wagner

José Joaquín Iriarte

La gran mentira del siglo XX, desde finales de la II Guerra Mundial a nuestros días, ha sido vincular la figura excelsa de Wagner (cuyo bicentenario se celebra este año) a la demoníaca de Hitler. La falacia sigue y seguirá hasta que el Estado de Israel no ponga fin a un veto incomprensible, a una discriminación histérica. Lo han intentado figuras de tanto fuste como el pianista y director de orquesta Daniel Barenboim, director de la Scala de Milán, de origen judío y criado en Israel, las asociaciones wagnerianas repartidas por las capitales europeas, etc. En Israel, erre que erre, Wagner sigue proscrito.

Se puede escuchar a Wagner en los teléfonos móviles pero no en las salas de conciertos, no hay ninguna prohibición de venta de música wagneriana en las tiendas de discos, no está prohibido legalmente… pero no está permitido, está mal visto. Es persona non grata. En el imaginario judío se ha instalado al autor de Tristán e Isolda en el frontispicio de sus personajes malditos y es hora de preguntarse el porqué de esa animadversión.

La respuesta que dan es que Wagner fue antisemita. La dan gente docta y menos docta. O esta otra: a Hitler lo embelesaba Y ahí acaba el razonamiento. En efecto, Wagner fustigó la judaización en la música en unos tiempos (primera mitad del XIX) en que en toda Europa el judío tenía una imagen tan impopular, dos siglos antes, a sensu contrario de que los hijos de Israel contaran con un lobby influyente en EEUU.

En los tiempos de Wagner, los vientos no podían ser más contrarios a todo lo que oliera a semitismo, pero en ese tramo del siglo XIX se produce un cambio, preludio de otros de más calado. Los derechos humanos

se convierten en derechos públicos subjetivos, garantizados por los órganos jurisdiccionales del Estado. Este paso adelante bebe en las fuentes de Rousseau y los enciclopedistas, y de Francia pasa a otros países. La frase de Rousseau: «El hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado», parecía dirigida a la población judía de la diáspora.

Wagner tuvo en común con Hitler una antipatía manifiesta por el pueblo hebreo. No hay quien lo niegue pero no fue la suya una fobia superior a la que sintieron Kant, Hegel, Schopenhauer o Goethe. La diferencia estaba en que mientras en Wagner no pasaba de ser una aversión, Hitler llevó la aversión hasta el exterminio.

Hitler fue astuto, como los hijos de las tinieblas. Fagocitó a Wagner, lo hizo suyo, se lo apropió con sutiles procedimientos. La música wagneriana le hipnotizaba. Escuchaba la ópera Rienziy aspiraba a imitar al personaje central, un líder carismático de la Italia de la Edad Media que en su irresistible ascensión se enfrentó a la nobleza italiana para devolverle el poder al pueblo. Hitler quiso hacer lo mismo. Lo confesó el propio Führer en lo alto de un monte en una confidencia a un amigo. Veía en Rienzi la elección de su propio destino. Quería recibir del pueblo alemán la misión de llevarlo a hacia la libertad. Tan identificado se sentía con el líder italiano que el manuscrito original de la obra lo tuvo en sus manos en el búnker, hasta la muerte. Allí se quemó cuando la toma de Berlín por los Aliados.

Hitler escuchaba las óperas wagnerianas con fervor, sin darse cuenta o sin importarle que para los miembros de su guardia pretoriana aquellas audiciones suponían una tortura.

Distinguió a Bayreuth, donde se levanta el teatro que concibió y diseñó el compositor excelso, con privilegios tales como eximirles del pago de impuestos, evitar que sus aviones sobrevolaran la ciudad y, sobre todo, acercarse a sus descendientes. Todo lo que tocaba Hitler, al revés que el rey Midas, lo convertía en herrumbre.

No hay, sin embargo, en ninguna de las 14 óperas de Wagner más exaltación que a la nación alemana, como Verdi (cuyo bicentenario también se celebra en 2013) exalta a la nación italiana.

Dos personajes fueron los ojitos derecho e izquierdo del gran dictador: Wagner, su ojo derecho; Pío XII, el izquierdo. La misma intensidad que tuvo para adorar al músico la empleó para denostar al papa Pacelli que, siendo Secretario de Estado, en la presentación en Roma de la encíclica Mit brennender Sorge de Pío XI contra el nazismo, comparó a Hitler con el diablo y anunció proféticamente que los nazis lanzarían una guerra de exterminio. Pacelli fue nuncio en Múnich y Berlín. Sabía de qué hablaba. Los judíos de hoy (como agradecimiento a las iniciativas del Papa que salvó a 800.000 judíos de la persecución nazi), le lincharon en una turbia acusación de antisemitismo. Este año, tímidamente, han mitigado la acusación contra Pío XII en una fotografía que figura en un panel del Museo del Holocausto. el Yad Vashem, de Jerusalén, pero no se apean de, al menos, considerar la obra de Pío XII como objeto de gran discusión.

Franco, aliado de Hitler (más lo fue su cuñadísimo) salvó a muchos judíos de la persecución nazi. Es una prueba de que también en un régimen totalitario pueden darse situaciones ejemplares. El general, que en sus discursos cogía carrerilla para culpar de los ataques que recibía a una conspiración judeo-masónica, dio orden a todos los cónsules de Europa central y oriental para que facilitaran pasaportes españoles a todos los judíos de apellidos con identidad histórica española. Al que fuera embajador de Israel en España, el socialista Slomo Ben Ami, no le dolieron prendas al afirmar muchos años después del infierno nazi: «España salvó a más judíos que todas las democracias juntas».

En varias ocasiones -por motivos profesionales- he viajado a Tierra Santa o, si lo prefieren, al Estado de Israel (la última vez coincidió con el asedio de soldados israelíes a Belén en el que buscaban a terroristas palestinos). Es un país único, para bien y para mal, donde se producen reacciones tan viscerales como la de vincular a Wagner con Hitler. Los judíos supieron

hacer del desierto un vergel, tienen cualidades especiales de abnegación y de contumacia, los gasearon en hornos crematorios, viven en un país democrático, son víctimas y victimarios. Su principal aliado, ahora menos, es Estados Unidos y al mismo tiempo tiene a gran parte de la opinión pública en su contra en el conflicto irresoluble con los palestinos.

Este año, el Año Wagner, surgirán iniciativas para que se levante el veto al genial músico alemán en la tierra de la antigua Palestina. No esperen que se opere en Israel una metamorfosis capaz de cambiar su mentalidad estrecha y radical. «Fue un antisemita», repetirán como un ritornello metabolizado.

BREVE HISTORIA DE UN BOICOT HISTÉRICO

Las obras de Richard Wagner han estado prohibidas en Israel desde antes incluso de la ocupación de Palestina por los sionistas. Ya antes de la creación de Israel, la entonces mal llamada 'Filarmónica de Palestina' en 1938 retiró la programación de las obras de Wagner.

Desde esa fecha, y ya cuando se expulsó a los palestinos y se creó el Estado de Israel, no se permitió tocar obras de Wagner.

En 1981 se rompió el tabú de forma imprevista, cuando se nombra a un indio no judío, Zubin Mehta, como director de la Filarmónica de Israel, quien propuso tocar 'de sorpresa', sin avisar, un trozo del Tristán e Isolda. Se provocó un gran escandalo, con agresiones físicas, y no se permitió volver a tocar Wagner.

Richard Strauss también estaba prohibido en aquellos años, y solo se le levantó la prohibición en 1990.

En 1991 se intentó de nuevo por parte de Baremboim, pero no logró que se permitiera tocar a Wagner. Pese a la amenaza de Baremboim de no dirigir el concierto si se prohibía a Wagner, se mantuvo la prohibición.

En 1993 Zubin Mehta volvió a intentarlo sin éxito y por ello decidió dejar la Orquesta de Israel por un tiempo.

Ya en 2003 la Ministra de 'in-Cultura' de Israel Limor Livnat se negó a entregar el Premio Wolf al también judío Barenboim por haber interpretado un obra de Wagner en Tel Aviv en el 2001.

Y ha sido en el 2012 la última actuación de esta censura: La "Universidad de Tel Aviv" cancela un concierto de Richard Wagner previsto.

www.archivowagner.com

Wagner, 200 años:
la controversia continúa

Francisco R. Pastoriza

En cuanto se menciona el nombre de Wagner, en seguida se le relaciona con la ideología nazi, porque el nazismo se apropió de la música de este compositor a quien, a pesar de todo, se sigue considerando uno de los grandes de la música clásica. Desde su adopción por el nacionalsocialismo, un amplio sector de la cultura internacional ha venido calificando la obra de Wagner como inmoral, corruptora, venenosa, degenerada. Fascista. Incluso se ha llegado a justificar, con estos componentes, una maldición sobre los intérpretes de las obras de Wagner: la soprano Marie Wilt se suicidó después de interpretar el papel de Brunilda, el tenor Ludwig Schnorr murió con 29 años poco después de cantar Tannhäuser, Ander se volvió loco estudiando Tristán, y Scaria se murió, también demente, tras cantar Parsifal.

Frente a esta descalificación militante, otro sector defiende la obra de Wagner como una de las más excelsas que se hayan compuesto nunca. La polémica lleva arrastrándose casi un siglo, desde que la música de Wagner recibió el gran impulso del régimen nacionalsocialista, que la identificó con sus valores mucho después de la muerte del compositor.

Sobre esta dualidad centra su tesis el profesor británico Bryan Magee en su obra "Aspectos de Wagner", recientemente publicada en España por Acantilado. Afirma Magee que la acusación de fascista sólo se produce por asociación: "Las obras de Wagner no tienen absolutamente nada que ver con rubios arios, botas altas o cámaras de gas en las que se aniquilan a los judíos… las implicaciones de El Anillo de los Nibelungos son completamente opuestas al fascismo". Ni siquiera su antisemitismo, ciertamente aberrante como se demuestra en

su obra "El judaísmo en la música", se puede comparar al de los nazis, ya que tenía raíces culturales más que raciales o religiosas. Según Magee, la identificación que se hace de la obra de Wagner con el nazismo es fruto de una perversión de sus aspectos fundamentales, como ocurrió, en otro ámbito, con la filosofía de Nietzsche. De hecho, los antecedentes de Wagner indican una personalidad alejada del espíritu totalitario: fue amigo de Bakunin y colaboró con él en la revolución de Dresde de 1849. Su personalidad le influyó hasta el punto de tomar al líder anarquista como modelo para su Sigfrido. Por otra parte, sus obras teóricas tienen, según Bryan Magee, una notable influencia de los escritos de Karl Marx.

La explicación del fenómeno a la crítica de la obra de Wagner la sitúa Magee en la importancia síquica del componente mitológico de la obra de Wagner, para quien la realidad se encuentra en la psique de cada persona antes que en el mundo exterior. Por eso, adelantándose a Freud y a Jung (para Wagner el cantante es la voz del yo y la orquesta sería la voz del ello), Sigfrido y Parsifal exploran la sexualidad edípica y sus óperas de madurez son como manuales de sicoanálisis, liberan material radiactivo de las profundidades de la personalidad de quienes las escuchan. La música de Wagner vendría a expresar contenidos síquicos reprimidos, razón de su efecto inquietante, por lo que a muchos les hace sentir por primera vez estar en contacto con lo más profundo de su personalidad. El poder de conmover y el efecto perturbador de la música de Wagner tienen que ver con el hecho de llevar lo inconsciente a la conciencia. Y estas teorías no sólo las planteaba Wagner a través de su música sino también en su amplia obra ensayística (sus "Escritos y poemas completos" ocupan 16 volúmenes, sin contar la correspondencia, unas 10.000 cartas), sobre todo en "Arte y revolución". La mayor influencia que recibió Wagner para anteponer el sentimiento a la racionalidad fue la filosofía de Schopenhauer, sobre todo de "El mundo como voluntad y representación". La lectura de esta obra significó para Wagner lo que la caída del caballo para Saulo y supuso la mayor influencia en la vida creativa del músico de Leipzig. Frente a la perspectiva intelectualizada y racionalista de su juventud, dio rienda suelta a lo que acontecía en el plano inconsciente, intuitivo y emocional de su personalidad. En palabras de Bryan Magee, "el descubrimiento de Schopenhauer hizo que se aclararan muchas de las cosas en las que creía su corazón pero no su cabeza".

Wagner es uno de los personajes más populares de la historia universal de la cultura, incluso lo fue en su tiempo. El número de libros y artículos dedicados a su persona y a su obra superaba los diez mil antes de su muerte, más que los dedicados entonces a cualquier otro personaje de la historia, excepto Jesucristo y Napoleón. Ya en vida, Wagner era de los que provocaban adhesiones incondicionales y violentos rechazos. Thomas Mann lo idolatraba. Para Luis II de Baviera era un espíritu divino. Zola y Bernard Shaw concibieron algunas sus novelas siguiendo el modelo de las estructuras de las óperas de Wagner. Para Baudelarie, Wagner era su máxima pasión. Simbolistas y expresionistas le rindieron su admiración. Nietzsche era su supremo adorador, aunque al final de su vida se convirtió en su supremo detractor. Además, Wagner influyó en importantes autores no sólo del mundo de la música. El "Ulises" de James Joyce surgió para hacer con las palabras lo que Wagner había hecho en sus óperas, según Edouard Dujardin, el inventor del monólogo interior. La poesía de W.H. Auden, Eliot o Gerard de Nerval están llenas de alusiones a la obra de Wagner. Marcel Proust tituló el segundo volumen de "En busca del tiempo perdido" en honor de las muchachas en flor del segundo acto de "Parsifal". El escritor y pacifista Romain Rolland admiraba sus óperas y Oscar Wilde convirtió a Dorian Gray en un adicto a Tanhauser, en quien veía la representación de su propia tragedia. Las adhesiones se produjeron de una manera más unánime en el mundo de la música. Mahler, Richard Strauss, Bizet, Schoenberg y Bruckner nunca ocultaron su fervor por Wagner. Debussy, como Nietzsche, pasó de la devoción al rechazo. Stravinski fue uno de sus más activos detractores.

Quienes fueron sus críticos acusaban a su música de provocar deseos incestuosos y un desmedido erotismo (efectivamente, en la música de Wagner es muy importante la sensualidad, el erotismo, la desmitificación del tabú: la expresión de lo prohibido). También odio, malicia, rencor, angustia, culpa, aislamiento y aprensión. Que era hostil a la civilización y que manifestaba esa violencia desenfrenada con la que se expresan las pasiones destructivas, lo que años más tarde justificó la creencia en su componente fascista. Los wagnerianos contraatacan afirmando que esas pasiones forman parte importante de la vida y sólo son una parte de la música de Wagner y no su totalidad.

A 200 años de su nacimiento, la figura de Wagner continúa tan intensamente controvertida como en su época. Siguen vivas las polémicas sobre su antisemitismo, su nazismo, su nacionalismo alemán, sus ideas sobre la sexualidad, su cristianismo o su posible ateísmo, su relación con Nietzsche… Pese a todo es indudable que es uno de los grandes compositores que han existido y que su concepto de la ópera como drama musical, que aúna la literatura de Shakespeare con la música de Beethoven y que combina todas las artes al modo como lo hiciera la tragedia griega (su objetivo era la Gesamtkunstwerk, la obra de arte total, a la que se acerca en "El anillo del Nibelungo"), constituye una de las más altas cumbres alcanzadas en el mundo de la música.